Б.В. ТОМАШЕВСКИЙ

ПУШКИН

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ



ПУШКИН

Б.В. ТОМАШЕВСКИЙ

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А.С. ПУШКИНА



ПУШКИНСКАЯ БИБЛИОТЕКА

РЕДАКТОР „ПУШКИНСКОЙ БИБЛИОТЕКИ“
А.Е.ТАРХОВ

РАЗРАБОТКА СЕРИЙНОГО ОФОРМЛЕНИЯ
Т.А. АРЗАМАСОВОЙ,
Л.Г. ЕВЗОВИЧА,
Е.А.СВЯТСКОГО

МОСКВА «КНИГА»
1989–1999

Б.В. ТОМАШЕВСКИЙ

ПУШКИН

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ

МОСКВА «КНИГА»
1990

ББК. 83.3Р1-8 Пушкин
Т56

Составление, вступительная заметка
Н. Б. Томашевского

Оформление *Е. А. Святского*

Т $\frac{4603020101\text{-}054}{002(01)\text{-}90}$ 22-90

ISBN 5-212-00227-3

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящее издание приурочено к 100-летию со дня рождения Бориса Викторовича Томашевского, выдающегося филолога, историка литературы, исследователя русского стиха и творчества Пушкина.

Б. В. Томашевский родился 29 ноября 1890 г. в Петербурге в дворянско-чиновничьей семье (его отец служил в департаменте путей сообщения). Там же окончил гимназию. Из-за участия в гимназических беспорядках не был допущен в Политехнический институт. Высшее образование получил за границей (Льежский электротехнический институт в Бельгии). Инженерное дело и математика не мешали его увлечению поэзией и филологией. Во время частых наездов из Льежа в Париж слушал лекции в Сорбонне, собирал материалы по истории французской поэзии и французскому искусству.

Математика и литература, вовсе не причудливо сплетаясь, определили дальнейшую судьбу Б. В. Томашевского. Первые публикации по возвращении в Петербург были посвящены: одна — возможностям применения электричества в инженерном деле, другая — некоторым вопросам русского стихосложения (журнал «Аполлон», 1915 г.).

В послереволюционное время служил Б. В. Томашевский в Петрограде и Москве в различных хозяйственных учреждениях по статистической части. От неопределенности этих занятий перешел к конкретному делу в 1921 г., когда начал читать систематические курсы в Петроградском институте истории искусств по стихосложению, текстологии и некоторым проблемам творчества Пушкина, привнося в эти дисциплины дух математического рассуждения. Был в те годы близок к ОПОЯЗу, особенно сойдясь во взглядах на литературу с Ю. Н. Тыняновым и Р. О. Якобсоном. Тогда же, в 20-е гг., успел

реализовать свои мысли в книгах о русском стихе, текстологии и насущных проблемах изучения Пушкина. Одновременно принимал самое деятельное участие в разработке и осуществлении грандиозного по тем временам плана издания классиков русской литературы для нового, послереволюционного читателя (при его активном участии вышли собрания сочинений А. Н. Островского, Ф. М. Достоевского и др.). Однако вскоре, к концу 20-х гг., литературная, педагогическая и издательская деятельность Бориса Викторовича и его единомышленников была опорочена клеймом «формализма». Вот тут-то и пригодилось инженерно-математическое образование. Борис Викторович перешел на преподавание прикладной математики в Институте путей сообщения. Литературная работа появлялась лишь периодически, преимущественно в связи с изданиями русской классики (главным образом, Пушкина), да и то едва ли не потому, что умение читать неразборчивые рукописи приравнивалось тогда к технической работе, и потому «формалисты» к ней все же допускались.

Помог и пушкинский юбилей 1937 г. Надо было готовить Большое академическое издание Пушкина. «Почетный президиум» юбилейного издания великодушно предоставил разбираться в сложностях почерка и творчества юбиляра «спецам». Таким образом, это издание, при всех частных огрехах явившееся одним из высших достижений нашей текстологии, вновь приблизило Б. В. Томашевского к активной литературной жизни. Можно сказать без преувеличения, что юбилейное издание, продолжавшееся двадцать лет, стало важной вехой в пушкиноведении. И не только как наиболее полный и достоверный на сегодняшний день свод пушкинских текстов. Издание явилось подлинной школой пушкинизма. Большинство основательных работ тех лет, связанных с творчеством и биографией Пушкина, родились в связи с подготовкой этого издания.

Значительная часть пушкиноведческих исследований Б. В. Томашевского тех лет были либо прямо вызваны текстологическими нуждами издания, либо подсказаны ими как ближайшая задача, требующая решения. Кстати, именно главным недостатком этого издания — отсутствием реального и исторического комментария — вызвана была необходимость в Пушкинской энциклопедии. Такая обширная энциклопедия была создана при ближайшем участии Бориса Викторовича, но, к сожалению, до сих пор покоится на полках архива.

В прямой связи с Большим академическим изданием находится и четырехтомный «Словарь языка Пушкина», в работе над которым Б. В. Томашевский принимал самое деятельное участие.

Вообще вопросам языка в творчестве Пушкина (уже не в плане

практическо-словарном) Борис Викторович придавал большое значение. Ему представлялось это существенным прежде всего для выяснения реальной роли Пушкина не только в развитии русской литературы, но и в развитии русского литературного языка.

Особо близкой для Б. В. Томашевского была проблематика пушкинского стиха. С его исследования, в сущности, и началась литературно-научная деятельность Бориса Викторовича.

Постоянно интересовался он творческим взаимодействием Пушкина с западными литературами, в первую очередь с французской. Ведь дело тут не в частных или случайных заимствованиях, а в формировании пушкинского литературного сознания. Отсюда постоянная тема у Б. В. Томашевского — «Пушкин и Франция».

Ну и, пожалуй, принципиально едва ли не самыми существенными (в смысле постановки проблемы) являются те пушкиноведческие работы Томашевского, в которых он пытается определить существо реализма Пушкина (историзм — народность — гуманизм).

Разумеется, касался Б. В. Томашевский и других пушкинских тем. Так, писал он о пушкинском Петербурге, о рисунках Пушкина, о Пушкине в изобразительном искусстве и т. п.

Все эти разносторонние подходы и интересы должны были синтезироваться в итоговом труде Б. В. Томашевского о Пушкине, в его масштабной по замыслу монографии. Успел он написать лишь ее первую часть (Лицей, Петербург, Юг). Преждевременная смерть (24 августа 1957 г.) в Гурзуфе, застала его на полуслове главы о Михайловском.

Предлагаемый читателю сборник должен представить Б. В. Томашевского в главных его пушкиноведческих ипостасях: как текстолога, как стиховеда, как лингвиста, как историка литературы.

К сожалению, ограниченность объема не позволила представить тему «Пушкин и Франция» (см. библиографию).

Две публикуемые здесь обобщающие работы: «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (1925) и «Основные этапы изучения Пушкина» (1956) — дают оценку пушкиноведения как специальной отрасли науки о литературе.

Н. Б. Томашевский

Печатается по изданию:
Томашевский Б. В. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925

ПУШКИН

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ИЗУЧЕНИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работы, посвященные изучению Пушкина, непрерывно появляющиеся за последние годы, свидетельствуют, что интерес к Пушкину не ослабевает как в научной среде, так и в широких кругах читателей. За последнее время, в связи с появлением новых течений в области историко-литературных изучений, и литература о Пушкине не столько расширяет и углубляет прежние изыскания, сколько занимается пересмотром старого и постановкой новых проблем. Естественно, что у читателя является необходимость как-нибудь ориентироваться в этой литературе. Этой цели можно было бы достичь путем систематического библиографического обзора; такой обзор уже существует: это «Пушкинская Студия» Н. К. Пиксанова, вышедшая в двух изданиях; работа эта связывает современную литературу о Пушкине с главнейшими научными достижениями XIX века.

В настоящей работе библиографированию отведено мало места: полная библиография Пушкинианы последних лет или превратилась бы в сухой перечень, или чрезвычайно разрослась бы.

Здесь избран иной путь: настоящий обзор посвящен не книгам и исследованиям о Пушкине, а тем проблемам, которые возникли или особенно остро выдвигались в новой литературе. Настоящая работа имеет целью ввести читателя в круг интересов, характерных для современного пушкиноведения. При этом мне казалось необходимым не только указать на основные проблемы изучения Пушкина, но точно так же наметить, по возможности, и направление, в котором следует искать разрешения этих проблем.

ИЗДАНИЯ ПУШКИНА

Так как основой изучения поэта являются его произведения, то совершенно естественно, что установление текста является до некоторого предела первой научной задачей, возникающей перед исследователем. Говорю до известного предела потому, что, во-первых, мелкие детали текста являются уже узко текстологической задачей, имеющей слабое значение в познании творчества, а во-вторых, подчас самое установление текста требует параллельных изысканий в области языка, поэтики и биографии автора.

Совершенно естественно, что в наши годы обновления научного интереса к Пушкину в первую очередь был выдвинут вопрос о текстах поэта, и изысканиям в этой области посвящено больше всего труда.

Проблема текста распадается на ряд более мелких проблем, из которых каждая обладает своими специфическими методами работы и преследует свои научные цели. Таковы автономно стоящие задачи: 1) изучения первоисточников всего литературного наследия Пушкина, 2) проблема издания сочинений Пушкина, 3) вопрос (может быть, и частный) об установлении принадлежности Пушкину дошедших до нас произведений. Правда — эти частные изучения текста Пушкина во многом взаимно пересекаются. Тем не менее возможно трактовать их отдельно.

В первую очередь остановимся на вопросе об изданиях Пушкина.

При жизни своей Пушкин не был полностью издан. Собственно говоря, он даже не приступил к изданию полного собрания своих произведений.

Для ознакомления со всем материалом вышедших при жизни Пушкина в печати его произведений следует обращаться к книге, ставшей настольным справочником у каждого, изучающего Пушкина. Это — «Пушкин в печати», коллективный труд Синявского и Цявловского, появившийся в 1913 году. Этот классический в своем роде библиографический указатель дает полный перечень всего пушкинского наследия, напечатанного при жизни поэта.

Произведения Пушкина печатались первоначально в журналах и альманахах. Более крупные вещи выходили отдельными изданиями. К мысли собрания своих произведений (в то время речь шла о лирике, т. к. большие произведения еще не появи-

лись) Пушкин пришел еще в 1820 г., до ссылки, но осуществил эту мысль только в 1826 году, когда появились «Стихотворения Александра Пушкина» с предисловием издателей, в котором уже намечено издание «в особенной книжке его поэм».

Подготовка к этому изданию довольно характерна для работ Пушкина над своими изданиями, а потому я несколько остановлюсь на ней[1].

Пушкин находился в ссылке в Михайловском. Его представителями по литературным делам в Петербурге были — брат его, Лев Сергеевич, и Плетнев. Идея издания стихотворений была, как сказано, старой: — перед ссылкой на юг Пушкин передал подготовленную тетрадь Всеволожскому (отчасти проиграв ее ему в карты), но последний не приступил к изданию. Затем велись переговоры с Лобановым, Я. Толстым, но безуспешно, Наконец, в 1824 г. (в Михайловском) Пушкин стал тщательно готовиться к изданию своих мелких стихотворений, состав которых слагался из «элегий, посланий и смеси» (3 первоначальных раздела сборника), и принял меры к возвращению тетради Всеволожского. Однако тетрадь эта попала в руки брата лишь в марте 1825 г., когда Пушкин, не дождавшись ее, начал переписывать элегии свои для издания. Вскоре рукопись Всеволожского была доставлена, и Пушкин наскоро присоединил кое-что из этой рукописи к уже начатой им переписной тетради. Тетрадь эта, ныне принадлежащая гр. Капнисту, представляет собою отчасти переписанные стихи, отчасти лишь программу издания, с указанием названий стихотворений. Состояла она из отделов: «Элегии», «Подражания древним», «Послания», «Смесь», «Эпиграммы и надписи». Тетрадь Капниста ныне недоступна изучению, т. к. местонахождение владельца ее неизвестно, описание же ее дано покойным академиком Майковым (Изв. Отд. рус. яз. и словесности Акад. наук. 1896. Т. I. Кн. 3. С. 574—581), по которому и можно реставрировать тетрадь. (В 1896 году, когда сделано описание Майкова, из тетради отсутствовали листки, заключающие в себе 1 элегию и начало «Посланий»; кроме того, листки сшиты в беспорядке.)

По этой тетради брат изготовил копию. Т. к. поэт предоставлял все права своим представителям на перестановку, сокращения, дополнения и т. п., то изготовленная копия не совсем соблюдала порядок Пушкинской программы. Распоряжались здесь Плетнев и Жуковский. Состав этой тетради таков: «Элегии», «Разные стихотворения» (то, что у Пушкина «Смесь» —

слово, им самим забракованное), «Эпиграммы и надписи», «Подражания древним», «Послания». Кроме того, выделены из смеси «Подражания Корану». Получилась некоторая пестрота, ибо, напр., «Подражания древним», органически примыкающие к «Элегиям», оказались отделены от них «Смесью» и «Эпиграммами». Порядок каждого отдела изменен. Тетрадь эта не дошла до нас. Известна она по оглавлению, пересланному Пушкину Плетневым при письме от 26 сентября 1825 г. (см. Академическое издание Переписки Пушкина, т. I, стр. 293), и по нескольким отдельным замечаниям Анненкова, имевшего ее в руках (Сочинения Пушкина 1855 г., т. II, стр. 31, 97, 151, 153, 154, 187). Рукопись эта в сентябре поступила в цензуру, затем после разрешения была переслана Пушкину на просмотр, причем ряд стихотворений он из нее исключил и сделал незначительные перестановки (исключено 10 стихотворений, прибавлено 2 и сделана 1 перестановка в «Подражаниях древним»).

Следует отметить, что в Капнистовской тетради Пушкиным были датированы «Элегия», «Послания» и «Смесь». Оставлены без дат — «Подражания древним» и «Эпиграммы и надписи». Также сделано и в тетради-копии.

В издании 1826 г. продатированы также и «Подражания древним». Остались без дат только «Эпиграммы и надписи».

Так как в тетради Льва Сергеевича были включены в соответствующие отделы также некоторые стихотворения, не помещенные в Капнистовской тетради, то много годов составители, по выражению Плетнева, «ставили наобум».

Кое-какие из этих дат Пушкиным переправлены, но, вероятно, не все, т. к. возможно, что Пушкин и не имел под руками точных дат, и не помнил их.

Так или иначе — «Стихотворения» появились (около 30 декабря 1825 г., но с датой 1826). Основная идея Пушкина — распределение по жанрам — была сохранена, но детали распределения материала весьма неточно передают замысел Пушкина. Зато довольно тщательно просмотрен текст. Пушкин писал об этом: «кое-где ошибки, это в фальшь не ставится».

Это распределение по жанрам свидетельствует о живой еще связи поэтики Пушкина с классицизмом. Точное определение лирических «родов» показывает, насколько эти классические роды еще ощущались поэтом. Композиция сборника 1826 г. тесно связывает поэта с классической традицией.

Через три года потребовалось новое издание. О нем Пушкин

задумывался еще в 1827 году, когда в конце апреля сделал предварительный список стихотворений, не вошедших в издание 1826 г.[2] При этом же списке позднее сделан и приблизительный подсчет дополнений к изданию: 6 элегий, 5 капитальных пиес, 14 лирических, 5 посланий, 17 мелочей и 1 перевод (очевидно — из Мицкевича «Сто лет минуло, как тевтон» — стихотворение 1828 г.; отсюда можно заключить, что подсчет сделан примерно в мае 1828 года).

Этот подсчет, равно как и расположение стихотворений в списке, показывает, что Пушкин по-прежнему предполагал классифицировать стихи свои по жанрам. Характерно совпадение жанров с лицейским списком, где фигурируют «Послания», «Лирические стихотворения», «Пьески», «Элегии», «Эпиграммы и надписи» и «Картины».

В мае 1828 года им сделан более полный список (52 стихотворения против 48 стихотворений подсчета и 26 — списка 1827 года), причем и этот список размечен по жанрам: нуликом отмечены элегии — 6 стих., крестиком — капитальные пьесы — 5 стих., волнистой линией — послания — 7 стих., чертой — лирические — 14 стихотворений, и остальные, преимущественно мелочи, 21 стихотв. оставлены без значка, в том числе и перевод из Мицкевича. Цифры близки к приведенному подсчету, особенно если считать не по стихотворениям, а по строкам списка: иногда в одну строку Пушкин заносил несколько стихотворений, что мог не заметить при подсчете. Считая по строкам, мы получаем почти точное совпадение с цифрами подсчета.

Однако влияние века перевесило классические навыки. Смешение лирических жанров, произошедшее за 20-е годы, решительный отход от традиционного классицизма заставил Пушкина отказаться от разделения на жанры и придать иную форму своему сборнику стихотворений. Вышедшие в мае и июне 1829 г. две части «Стихотворений Александра Пушкина» дают стихи в хронологическом порядке, знаменующем решительный отказ от классических жанров и подчеркивающем лирическую эволюцию поэта. Части эти содержат стихотворения с 1815 по 1828 г. и одно стихотворение 1829 года.

Что касается распорядка стихотворений внутри каждого года, то здесь любопытна механичность подбора. Пушкин просто взял сборник 1826 года и перепечатывал стихи каждого года в том порядке, в каком они находились в первом сборнике. Таким образом, в пределах каждого года последовательно располагались

стихотворения из отделов: «Элегии», «Разные стихотворения», «Подражания древним», «Послания». Новые стихотворения, не помещенные в издании 1826 г., присоединялись к прежним в конце каждого года. Таким образом, внутри годов хронология не соблюдалась, и получилась смесь между распределением по жанрам и случайным распределением — по времени включения в сборник.

Что касается «Эпиграмм и надписей», не датированных Пушкиным, то также без дат остались они и в издании 1829 г., причем были помещены в конце II части под заголовком «Разных годов». Таким образом, стихотворения разных годов 1829 года — это то же, что «Эпиграммы и надписи» 1826 г. (различие — в порядке, который в этом отделе, не в пример прочим, сильно изменен, и в конце прибавлено 4 новых стихотворения того же жанра).

Что касается до порядка стихотворений в годах, отсутствовавших в издании 1826 г. (1826—1828), то здесь никакого принципа подметить нельзя, кроме того, что год всегда начинается с наиболее значительного стихотворения (1826 — «Пророк», 1827 стансы «В надежде славы и добра», 1828 — «Чернь»).

В общем — от механической выборки по порядку стихов из сборника 1826 года имеются только два отступления — и в этих отступлениях ясно выразился либерализм Пушкина. Так — первым стихотворением первой части, вопреки порядку 1826 г., является «Лицинию», с пламенным заключением:

«Свободой Рим возрос, а рабством погублен».

Точно так же вторая часть, опять вопреки механическому порядку, начинается со стихотворения «Андрей Шенье», которое Пушкин считал политически окрашенным. Так, при известии о смерти Александра I, он писал Плетневу: «Душа, я пророк, ей-богу пророк. Я Андрея Шенье велю напечатать церковными буквами во имя отца и сына». Когда Плетнев, по распродаже первого издания, извещал Пушкина, что в случае переиздания — не все будет пропущено, Пушкин сейчас же подумал о Шенье: «Ты говоришь, мой милый, что некоторых пиес уже цензор не пропустит; каких же? Андрей Шенье?» Напомню, что при жизни Пушкина стихотворение это печаталось с цензурными сокращениями, и изъятые из него стихи, распространившись в списках, причинили много хлопот Пушкину в 1828 г., когда он привлекался в судебном разборе дела об их распространении.

Быть может, тем же либерализмом объясняется и постановка среди стихотворений «разных годов» на первое место «Птички» («В чужбине свято соблюдаю»)...

Что же касается до текста стихотворений, то по сравнению с изданием 1826 г. мы находим здесь значительные изменения, иной раз коренную переработку отдельных произведений.

Эти 2 части стихотворений 1829 г. при жизни Пушкина уже не переиздавались.

Это собрание Пушкин продлил третьей частью, вышедшей в 1832 году. Как и для издания 1829 г., Пушкин начал со списка предполагавшихся к изданию стихотворений. Список этот он начал в 1830 г. и вел его до конца августа 1831 г. Впоследствии он был переделан, причем несколько сокращен. На перебеленной копии были проставлены даты. Этим списком руководствовался Пушкин при изготовлении рукописного экземпляра третьей части стихотворений. Экземпляр этот дошел до нас (он прежде находился у В. Гаевского, от которого поступил в лицейский музей и ныне хранится в Пушкинском Доме). Он представляет собой большую тетрадь, исписанную разными почерками, причем несколько стихотворений переписано Пушкиным (эти автографы воспроизведены в издании Олега Константиновича «Рукописи Пушкина»). Тетрадь эта дает окончательную форму сборника. Печатный текст отличается от нее лишь незначительными опечатками. Принцип расположения материала тот же, что и в издании 1829 г. Вошли стихотворения 1829—1831 гг., а также стихотворения «разных годов». Порядок стихотворений в пределах каждого года никаким ясным принципом не определяется, но стихи, близкие между собой по теме, сгруппированы вместе. Так, сборник начинается 7-ю подряд напечатанными стихотворениями из кавказских впечатлений поэта. Так же подряд напечатаны 5 гекзаметров 1830 года. Принцип отбора стихотворений менее выдержан, чем в изд. 1829 г.: в третью часть включены и такие большие произведения, как «Пир во время чумы» (1830 г., шестое по порядку), «Моцарт и Сальери» (четырнадцатое произведение 1830 г.), «Сказка о царе Салтане». Хронологической последовательности внутри годов не замечается.

Стихотворения «разных годов» существенно отличаются от соответствующего отдела второй части. Наполовину—это стихотворения, написанные до 1828 г. включительно, т. е. такие, которые должны были бы быть включены в первые две части, но почему-то туда не попали. Стихотворения эти датированы.

Оставлено без дат 5 стихотворений (даты зачеркнуты в тетради), причем мотивы этого отсутствия дат неясны. Порядок стихотворений этого отдела—хронологический.

Таким образом, третья часть печаталась по образцу первых двух, с небольшими отклонениями от принципов их построения.

Последняя—IV часть стихотворений вышла в сентябре 1835 г. Это—нечто совершенно отличное от первых трех частей. Здесь собраны ничем не объединенные произведения, в полном беспорядке, отчасти датированные, отчасти нет. Сюда кроме 8 сравнительно небольших стихотворений вошли 3 сказки и «Песни западных славян». Сборник по своему составу случаен и как будто бы печатался наспех.

Этим закончилось при жизни Пушкина собрание его стихотворений.

Все четыре части он предполагал переиздать в неизмененном виде. Сохранился экземпляр этих четырех частей, разрешенный к новому изданию (цензурная пометка 2 декабря 1836 года). Никаких изменений в этот экземпляр Пушкиным не внесено, кроме исправления двух опечаток в «Сказке о Рыбаке и Рыбке». Очевидно, условия жизни в это время не позволили Пушкину придать изданию более цельный вид. В том виде, как оно есть, части эти между собой не гармонируют.

Проще дело обстоит с изданием поэм. Каждая из поэм обыкновенно по нескольку раз печаталась при жизни Пушкина в отдельных изданиях и в альманахах («Руслан и Людмила» два раза, причем второе издание 1828 г. существенно отличается от первого 1820 г., «Кавказский пленник» 3 раза, причем второе издание представляет собой контрафакцию, изданную помимо воли Пушкина, «Бахчисарайский Фонтан» 3 раза, «Граф Нулин» 2 раза и т. д. Все поэмы были объединены в двух частях «Поэм и повестей», вышедших в 1835 г. I часть—«Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский Фонтан», II часть—«Братья Разбойники», «Цыганы», «Граф Нулин», «Полтава», «Домик в Коломне», «Анджело»). Текст этого издания представляет собою перепечатку последних изданий поэм, без сколько-нибудь значительного просмотра. Кое-что поправлено, но много опечаток осталось. Расположение поэм хронологическое, за одним исключением: «Братья Разбойники» напечатаны после, а не раньше «Бахчисарайского Фонтана»—вероятно, из технических соображений (чтобы обе части были приблизительно равны по объему. При распределении материала, как это видно из бумаг

Пушкина, он постоянно исходил из числа стихов произведения).

Подверглась собиранию также и художественная проза Пушкина: в 1834 году появились «Повести, изданные Александром Пушкиным», куда вошли ранее изданные «Повести Белкина», «Пиковая Дама» и отрывки из «Арапа Петра Великого». Хотя при этом текст перепечатываемых произведений и подвергся легкому исправлению, но в общем перепечатка происходила настолько механически, что под «Пиковой Дамой» была перепечатана даже подпись »Р», с которой повесть эта в первый раз появилась в «Библиотеке для Чтения».

Не объединены остались драматические произведения (отдельно издан «Борис Годунов» в 1831 г., 2 пьесы вошли в 3-ю часть стихотворений, 1 — в «Современник» 1836 г.); «Евгений Онегин» издавался только отдельно (три раза).

Перечисленные издания далеко не исчерпывают всех произведений Пушкина, предназначавшихся им для печати. Не говоря уже о том, что такие вещи, как «Каменный Гость» и «Медный Всадник» (последний вследствие запрета Николая I), вообще не увидели света при жизни Пушкина (из больших, но неоконченных произведений сюда же следует отнести «Арапа Петра Великого», «Русалку», «Дубровского»), много было им опубликовано в журналах после выхода в свет собрания (например, в «Современнике» — «Капитанская дочка» и «Скупой Рыцарь»).

Желая объединить все свои произведения в одном издании, Пушкин еще в 1828 г. задумал собрание поэм и стихотворений. Для этого им, как всегда, был составлен список произведений. Список этот им неоднократно переписывался и в 1830 г. принял форму четырехтомного издания, к которому в 1833 г. присоединен проект 5-го тома. В издание входили только стихотворные произведения (ибо в 1830 г. у Пушкина еще не было сколько-нибудь значительного количества прозаических произведений: «Повести Белкина» относятся к концу года, а ранее написанный «Арап Петра Великого» не был доведен до конца). Вот пушкинская планировка издания: Том I — «Руслан и Людмила», «Кавказский Пленник», «Братья Разбойники», «Бахчисарайский Фонтан». Том II — «Цыганы», «Граф Нулин», «Полтава», «Домик в Коломне». Том III — «Борис Годунов», «Драматические сцены», «Мелкие стихотворения». Том IV — «Евгений Онегин». Том V — «Анджело», «Медный Всадник», «Сказки». На этот план, понятно, следует смотреть как на предварительный (например, только в 1830 году можно было думать об объединении в один том

драматических произведений и стихотворений; затем том V — 1833 г. — понятно, должен следовать за вторым. Тома весьма не равны по объему).

Однако, в этот план-завещание не мешало бы заглядывать каждому издателю сочинений Пушкина[3].

Распланированное таким образом издание не появилось ни при жизни Пушкина, ни после его смерти. Из этого плана мы видим, что совмещение в третьей и четвертой части «Стихотворений» лирики с драматическими произведениями и сказками вызывалось техническим требованием наполнения тома и невозможностью отдельного издания этих произведений за их малым количеством. На самом деле Пушкин мыслил свою драматургию и сказочный эпос как жанры, существенно отличные от лирики и требующие выделения. Классификация Пушкина вполне ясна: 1) стихотворные поэмы и повести, 2) роман в стихах «Евгений Онегин», 3) драматические произведения, 4) сказки, 5) лирика. Этот список следует пополнить не вошедшей в план прозой. Хронологический порядок допускался лишь в пределах каждого жанра, причем в лирике каждый «год» не представлял собой исчерпывающего подбора стихотворений: все менее значительное выносилось за пределы «годов» в особый класс стихотворений «разных годов».

Первое издание типа «полных собраний» появилось вскоре после смерти Пушкина. Распоряжался этим изданием Жуковский. Оно было задумано в качестве восьмитомного, причем сперва придерживалось почти исключительно круга художественных произведений, опубликованных самим поэтом. Эти первые восемь томов появились в 1838 году. К ним было присоединено 3 дополнительных, изданных в 1841 году и содержащих преимущественно рукописное наследие Пушкина.

Издание это сразу нарушило традицию пушкинских прижизненных изданий. Так — стихотворения были разбиты на множество мелких лирических жанров, весьма сбивчивых и неточных. Текст брался то по изданиям стихотворений и поэм, то по журналам и альманахам (очевидно — обширный печатный материал был или разрезан на кусочки, или роздан для скорости нескольким переписчикам). Полноты это издание не достигло и после 3 дополнительных томов; хотя бы полноты, доступной по печатным источникам того времени. Рукописное наследие было использовано весьма свободно. Жуковский редактировал, компоновал произведения, причем не слишком внимательно изучил

состав дошедших до него рукописей (пометки и исправления Жуковского сохранились в автографах Пушкина). Произведениям Пушкина давались произвольные названия, которые удержались до нашего времени (напр., «Галуб» и много заголовков стихотворений).

Критика неблагоприятно встретила это издание, однако в течение 15 лет это было единственное собрание сочинений Пушкина.

В 1855 г. вышло фундаментальное издание, редактированное П. В. Анненковым (6 томов, из них 1 — «Материалы для биографии Пушкина». В 1857 г. вышел седьмой, дополнительный том).

Это издание является первым критическим изданием сочинений Пушкина. Анненков основательно изучил библиографию произведений Пушкина и почти все его рукописи. К сожалению — изучение это шло в процессе издания; в основу же текста легло посмертное издание, к которому Анненков относился с излишней доверчивостью и исправлял лишь самые очевидные промахи.

Анненков значительно расширил круг произведений, включаемых в собрание. Будучи, однако, связан типом *собрания сочинений*, а не *сборника документов*, он не задавался целью воспроизведения всего рукописного фонда Пушкина и лишь использовал его довольно широко в своих «Материалах для биографии», где привел в сводной, приблизительной редакции много стихотворных отрывков, извлеченных из рукописного наследия.

В расположении материала Анненков придерживался деления на большие жанры (лирика, поэмы, драматические произведения, проза), а внутри каждого давал хронологическую последовательность. Впрочем — внутри каждого года он располагал стихотворения довольно беспорядочно.

Анненковское издание тоже вызвало упреки в неполноте, на которые он отвечал в самом собрании сочинений. Пополнять круг собранных им произведений принялись «Библиографические записки», где было (особенно в 1858 году) напечатано много неизданного из наследия Пушкина.

Издание Анненкова было перепечатано в двух изданиях Геннади (1859—1860 и 1869—1871 гг.). Эти издания представляют собой воспроизведение текста Анненкова, с дополнениями и некоторой перетасовкой материала. Издания эти успеха не имели, и к ним относились пренебрежительно, может быть, и не справедливо. Начиная со второго издания Геннади (вышедшего

при новых цензурных условиях), начинается медленное раскрепощение текста Пушкина от цензурных искажений. Следует заметить, что анненковское издание выходило в чрезвычайно неблагоприятных — в цензурном отношении — условиях: даже произведения, .напечатанные при жизни Пушкина, подвергались урезкам и искажениям.

С 1880 г. начинается редакторская работа над Пушкиным П. А. Ефремова. Им редактировано собрание соч. 1880 г. (Исаковское), 1882 г. (Анского), 1887 г. (Комаровское — повторено в 1900 г.) и, наконец, 1905 г. (Суворинское). Именно Ефремовым в его первых изданиях установлен принятый ныне «канон» Пушкинского текста. Принцип «полноты» торжествовал вовсю. Началось внедрение в круг законченных произведений черновых набросков, заполнение законченных произведений извлечениями из черновых редакций и т. п. Произведения были наново перетасованы, причем Ефремов принял один общий хронологический порядок для всех стихотворных произведений — лирики, эпоса, драмы. И хотя в последнем издании Ефремов и отказался от этого принципа, делающего обращение с изданием крайне неудобным, однако он был положен в основу программы Академического издания. В защиту его выдвигался пушкинский хронологический принцип, будто бы проведенный в его собрании. На самом деле мы знаем, что расположение стихотворений по годам было лишь приемом нейтрализации традиционных классических жанров, что внутри годов Пушкин не чуждался эстетических мотивов объединения стихов, что внедрение в лирику драм и сказок диктовалось техническими условиями и в плане полного издания должно было быть устранено,— все это не мешало апеллировать к «самому Пушкину» во всех подобных случаях.

С Ефремовым конкурировал Морозов. Он редактировал издание Литературного фонда 1887 г. и позднее — в 1905 г.— издание «Просвещения». Им же закончен 3-й том Академического издания и выпущен четвертый.

С 1887 года начинается новая эра в изданиях Пушкина: прекращение авторского права семьи на его произведения. В этот год на рынок было выброшено множество разнообразных изданий, начиная от семитомного издания Литературного фонда и кончая однотомными изданиями (Павленкова, Карцева и др.). Эти издания настолько запрудили рынок, что только в 900-х годах появилась возможность новых полных критических изданий.

Морозов шел по пути, разработанному Ефремовым. Тот же состав изданий, только возврат к делению на большие жанры. Все искажения текста, сделанные Ефремовым, Морозов сберег (в этом отношении поучительна история текста «Домика в Коломне», рассказанная М. Л. Гофманом при отдельном издании этого произведения в 1922 г.). Он пополнял и отчасти проверял старые тексты по рукописям, но тщательного исследования рукописей не делал, работы непосредственных своих предшественников никогда не проверял. Благодаря шумной рекламе и умелой демонстрации некоторых несомненных улучшений текста, издание Литературного фонда сразу приобрело авторитет — настолько, что даже ярый антагонист Морозова — Ефремов — усиленно пользовался им (а также и изданием «Просвещения») в своем последнем издании.

При всей хаотичности работы Ефремова и Морозова, окончательно затемнившей и запутавшей тексты и состав пушкинских произведений, мы должны им быть благодарны за большую библиографическую работу, проделанную ими. Так, издание «Просвещения» остается до сих пор наиболее удобным для наведения справок и для разведок в области текста.

Вслед за изданием 1905 г. стало выходить большое издание Брокгауза и Ефрона под редакцией С. А. Венгерова. Главной особенностью этого издания было вряд ли осуществимое намерение редактора дать Пушкинскую энциклопедию. Тексты Пушкина перебиваются пояснительными статьями, весьма разноценными и в общем хаотическими. Несколько ценных работ, напечатанных в этом издании, заставляют обращаться к нему постоянно, но они не искупляют общего беспорядка, недостроенности, непропорциональности и случайности всего комментария. Что касается до текста, то Венгеров серьезно принялся за перепроверку всех произведений по первоисточникам, но, не обладая высоким текстологическим критицизмом, не достиг должных результатов. Текст Венгерова — весьма ненадежен. Порядок дан общий хронологический. В своем стремлении к полноте — этой язве всех изданий Пушкина — Венгеров стремился к регистрации всех отдельных произведений Пушкина,— но, не доведя дела до конца, не дал вариантов, которые иногда представляют цельные куски, значительно более интересные, чем отрывочные черновые строки.

Совершенно особо надо говорить об Академическом издании. Начатое более 30 лет тому назад, оно доведено только до IV тома

(по 1827 г. Особо вышел IX том—«История Пугачевского бунта»). При такой медленности—естественно оно лишено единства принципов. Начато оно было единолично Л. Н. Майковым. Первый том, содержащий лицейскую лирику, вызвал обширную литературу (особенно следует упомянуть книгу В. Брюсова «Лицейские стихи Пушкина»), осудившую избранный редактором принцип давать лицейские стихи не в их ранней редакции, а в позднейшей, послелицейской переработке. Принимая все позднейшие поправки, Л. Н. Майков дал лицейскую лирику в сложном виде: в тексте переплетается стиль Пушкина-лицеиста со стилем Пушкина 20-х годов. Поправки Пушкина случайны, коснулись лишь части произведений (впрочем, довольно большой) и часто не доведены до конца. Таким образом получается запутанный текст, вряд ли удобный объект изучения.

После смерти Майкова редакция была поручена специальной комиссии, во главе которой последовательно стояли И. Н. Жданов, А. А. Веселовский, Ф. Е. Корш и Н. А. Котляревский. Протоколы первых заседаний комиссии—любопытный материал по принципиальной постановке вопроса о текстах Пушкина—опубликованы в выпусках «Пушкин и его современники». Редакция второго тома была поручена В. Е. Якушкину—и этот том, пожалуй, выгодно выделяется тщательностью работы. Но Якушкин слишком сильно увлекался воспроизведением всех черновых бумаг Пушкина и засорял примечания неудобочитаемыми «транскрипциями», что вызвало нарекания журнальной критики, и комиссия решила эти «транскрипции» прекратить. Однако это решение комиссии последовательно не было проведено, и в дальнейшем мы видим какие-то перебои—транскрипций все-таки много, но далеко не все черновые варианты даны.

Третий том, начатый Якушкиным, после его смерти закончен Морозовым. Так как редакционные принципы их различны, то в результате получилась не совсем гармоническая работа. Четвертый том редактирован единолично Морозовым. Очевидно, личная утомленность редактора, переобремененного различными государственными занятиями, утомленность комиссии, которая, доверившись Морозову, совершенно не контролировала его работы (корректура V тома членами комиссии не просматривалась), причинили то, что этот том вышел крайне неряшливым, небрежным, недостоверным. Текст его не заслуживает совершенно доверия, комментарии поверхностны и ошибочны, варианты не полны и не точны. Это—самый неудачный том Академического издания.

Сейчас издание прекратилось (будем надеяться, что временно). Больше чем на половину набран том критической прозы (ред. Н. К. Козмина), но материальные условия препятствуют выходу его в свет. Что касается до остальных, то, вообще говоря, к ним и не приступали работать.

Упомяну еще об одной незаконченной попытке издать сочинения Пушкина. Это Собрание сочинений Пушкина под редакцией В. Брюсова. Издание прекратилось на первом полутоме, содержащем всю лирику Пушкина.

Редактор проделал громадную предварительную работу по библиографированию источников текста Пушкина. Здесь мы имеем наиболее полное собрание лирики. Но, к сожалению, выполнено издание не так, как мы могли бы этого ожидать от одного из лучших знатоков Пушкина; дефекты издания вызвали резкую его критику.

Упомяну для полности перечня о предпринятом ныне Ленинградским государственным издательством Собрании сочинений Пушкина, выпускаемом в виде брошюр, содержащих отдельные произведения Пушкина (изданы: «Каменный Гость» с приложением истории текста, «Дубровский», «Повести Белкина», «Полтава», «Поэмы 1821—1824 гг.», «Борис Годунов», «Домик в Коломне» и «Граф Нулин», «Драматические сцены», две части «Стихотворений», однотомное издание избранных произведений Пушкина). Принципом издания являлось возможно более близкое, но критическое воспроизведение первоисточника (издания или автографа, смотря по случаю). В оценку издания не вхожу, т. к. являюсь участником в его редакции.

Из обзора этих изданий мы видим, что самый тип издания сочинений Пушкина эволюционировал от прижизненных изданий до Академического. От первых изданий для чтения — какими еще являются посмертное и анненковское — мы приходим к традициям Ефремова — Морозова, дававших «полные» сводки всего рукописного и печатного материала, сводки, приближавшиеся к типу документальных собраний всего, написанного Пушкиным, сводки, в которых исчезал эстетически-литературный объект издания. Принцип полноты истолковывался не только в смысле введения в круг произведений, за которые Пушкин принимал на себя полностью ответственность, также и его черновых упражнений,— но и в смысле дополнения законченных произведений вставками из рукописей, нарушавшими композицию произведений. Вообще — понятие композиционного един-

ства произведений совершенно отсутствовало в текстологической работе. В лучшем случае задумывались об узкотекстовой исправности отдельных фраз, отдельных стихов. Но композиция произведения — никого не интересовала.

Жуковский, не задумываясь, перекроил главы Дубровского, нелепость расположения материала в «Истории села Горюхина» никого не тревожила, бессмыслица введенных в «Домик в Коломне» строф не обращала на себя внимания. Да и трудно требовать понимания композиции от людей, все время копающихся в бесформенных черновиках, несведенных, фрагментарных, беспорядочных. «Полнота» приглушила ощущение художественного значения изучаемого материала.

И Академическое издание просто сделало естественный вывод из эволюции изданий Пушкина. Вовсе не научными задачами выдвинут тот принцип хаотического нанизывания «в хронологической последовательности» бесформенных фрагментов. Это лишь — доведенная до предела традиция.

Приведу два примера искажений пушкинского текста, явившихся в результате обычных приемов работы по рукописи.

Стихотворение «К Овидию» сохранилось в автографах Пушкина в двух редакциях. В первой оно оканчивалось так:

Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
Не славой, участью я равен был тебе,
Но не унизил ввек изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

Во второй редакции конец значительно изменен:

Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
Не славой, участью я равен был тебе.
Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на брега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал:
И ни единый друг мне в мире не внимал;
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
И музы мирные мне были благосклонны.

Рукопись второй редакции долгое время была вне поля изучений (ныне она — в рукописном собрании Академии наук). Но редакция эта была принята Пушкиным в печати и долгое время исправно воспроизводилась издателями (вплоть до Геннади). Но вот в «Библиографических записках» 1858 г. сообщается «вариант двух последних стихов» по рукописи первой редакции.

Но не унизил ввек изменой беззаконной
Ни гордость совести, ни лиры непреклонной.

Этого достаточно, чтобы Ефремов механически зачеркнул два последних стиха общепринятой редакции — и заменил их этим «вариантом», упуская из виду, что этим стихам соответствовало не 2, а 6 стихов второй редакции. Получилась нелепая сводка:

Здесь, лирой северной пустыню оглашая,
Скитался я в те дни, как на брега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал:
И ни единый друг мне в мире не внимал,
Но не унизил ввек изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

Эта редакция удержалась во всех изданиях, в том числе и в Академическом.

На другом примере позволю остановиться подробнее: это издание «Истории села Горюхина».

«Историю села Горюхина» Пушкин принимался писать дважды. Сперва он начал, от лица Белкина, писать автобиографию автора, но вскоре бросил ее и принялся за новую редакцию, перерабатывая старое. При этом в новой рукописи он широко пользовался прежней редакцией, но вместо того, чтобы переписывать целиком места из первой редакции, обозначал лишь первыми словами соответствующие абзацы и зачеркивал в старой рукописи то, что должно было быть внесено в новую. Таким образом, эта рукопись своим внешним видом показывает, что в ней использовано для окончательной редакции и что отпало, ввиду переработки самой компоновки текста. Эта первая рукопись по инвентарю Румянцевского музея значится под № 2387-В листы 13 и 14.

Главная (окончательная) рукопись по использовании всех фрагментов, извлеченных из старой редакции, развивает дальнейшую историю, доводя ее до времени приезда приказчика. Здесь рукопись обрывается. Состав этой рукописи следующий: 1 лист — обложка, 5 листов, содержащих автобиографию и перечень источников, с датой в конце — 31 октября (бумага 1829 и 1830 гг.), 2 листа, исписанных теми же чернилами, содержащие этнографический и статистический очерк Горюхина, датированные 1 ноября (бумага 1827 года), 2 листа, исписанных другими чернилами, содержащие начало истории под названием «Баснословные времена», без даты (бумага 1827 года).

При сшивке бумаг жандармы, регистрировавшие их, по ошибке переложили два последних листа между первыми 5 и следующими двумя: таким образом, «Баснословные времена» и «Этнографическое описание» поменялись местами. Последнее перестало быть введением, попав в самое историческое изложение.

Так—путем жандармской регистрации определилась композиция пушкинского произведения.

Наследники Пушкина, опубликовавшие «Историю» в «Современнике» 1837 г. и в посмертном издании, сделали следующие ошибки:

1) Сохранили жандармскую композицию.

2) Не разыскали тетради с первоначальной редакцией и пропустили все фразы, которые должны были быть перенесены в последнюю редакцию из первой.

3) Поставили произвольные заголовки и изменили «Горюхино» в «Горохино». При этом, чтобы оправдать композиционное положение этнографического очерка в процессе изложения событий, они предпослали ему произвольный заголовок «Времена исторические». Дефекты текста, обнаруживающиеся благодаря пропуску фраз, не переписанных Пушкиным из первой рукописи, они мотивировали примечанием о том, что рукопись, на которую ссылается Пушкин, потеряна. («Здесь в рукописи недостает нескольких листов, не найденных в бумагах покойного, а может быть, еще и не написанных».) В тексте они допустили, как обычно делали, ряд промахов и пропусков.

Анненков перепечатал текст посмертного издания под его произвольным заголовком *«Летопись села Горохина»*. Он лишь слегка подправил текст, сличив его, весьма поверхностно, с рукописью, и заметил, что указание посмертного издания, будто отсутствующие части могли быть не написаны,—не верно, так как в автографе есть совершенно определенные ссылки на другую рукопись. Однако он ее не разыскал.

Разыскана она была Якушкиным, который в своем описании рукописей Румянцевского музея и опубликовал ее. В изданиях 1887 г. рукопись эта была уже использована (по сообщению Якушкина), но при этом не полностью. Так—пропущено было сообщение о раннем детстве и первом (и единственном) воспитателе Белкина. Были и другие пропуски.

Венгеров в своем издании некоторые из этих пропусков восстановил, однако первый и самый значительный остался

невосстановленным. В наибольшую заслугу себе Венгеров ставил исправление названия Горохино на Горюхино, чему посвятил даже особую статью в своем издании. Однако во всех изданиях жандармская композиция с мотивировочным заголовком «Времена исторические» — сохранена. Венгеров не решился выкинуть этого заголовка и лишь робко поставил его в прямые скобки. Таким образом — до последнего времени мы имели неверный текст «Истории» с искаженной биографией (начинающейся не с самого начала — а ведь Пушкин пародировал биографический канон) и невразумительной главой об «исторических временах», в которой нет исторического повествования, а есть лишь упоминание некоторых фактов, принадлежащих эпохе «Баснословных времен».

Меж тем композиция «Истории» совершенно ясна: после автобиографического приступа, излагающего историю замысла, дан перечень источников, затем общий этнографический и статистический обзор изучаемой страны, и, наконец, после слов «познакомя таким образом моего читателя с этнографическим и статистическим состоянием Горюхина и со нравами и обычаями его обитателей, приступим теперь к самому повествованию» — после этих слов Пушкин непосредственно переходит к самой «Истории», обрываемой на приезде приказчика.

Здесь точно пародируется исторический шаблон, и каждая часть строго рассчитана. В хаотическом же расположении материалов по жандармскому описанию мы имеем лишь ряд остроумных, но плохо пригнанных одно к другому описаний. С подлинным текстом «Истории» можно ознакомиться по однотомному изданию избранных сочинений Пушкина (Ленинградского Госиздата 1924 г., второе издание 1925 г.).

Эволюция текста «Истории» характеризует издательские приемы, практиковавшиеся редакторами Пушкина.

Подобные ошибки являются показательными для редакторских приемов, применявшихся в изданиях сочинений Пушкина. Они неизбежны при условии сохранения рутинной традиции, установленной в восьмидесятых годах и до сих пор определяющей тип изданий и критику пушкинского текста.

Выходом из тупика является дифференциация изданий. Должны быть выработаны разные типы изданий, и каждое должно строиться по своему принципу. Не может быть универсального штампа «канона». Должны быть разные издания.

И в первую очередь нам нужно простое «читательское» издание сочинений Пушкина, издание, имеющее в виду эстетическую форму печатаемого материала. Самым простым для подобного рода изданий было бы воспроизведение пушкинских авторских изданий, и как общий принцип это и следует выдвинуть. Но понятно — принцип этот должен проводиться с достаточным критицизмом, без одностороннего педантизма, и требует внимательного изучения истории пушкинских изданий для очистки их от всего механического, постороннего (вроде цензуры или чисто технических издательских соображений). Здесь формулировать отдельные принципы подобной работы неуместно, так как это свелось бы к изложению основ филологической критики текста новых писателей, которые надо развивать не на одном пушкинском материале.

Наряду с подобными изданиями необходим другой тип изданий — документальных, воспроизводящих источники пушкинского текста. Здесь, понятно, эстетический объект исчезает. Критика филологическая уступает место палеографическому изучению и стремлению точно, в деталях передать источник. Понятно, впрочем, что подобные издания будут иметь полную научную ценность лишь в том случае, если будут сопровождаться комментарием, где найдет себе место и филологическое обследование источника.

ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА

(Рукописи Пушкина)

В связи с вопросом о документальном издании мы подходим вплотную к следующей проблеме текста — к изучению рукописей Пушкина.

История этого вопроса в общих чертах такова: весь рукописный фонд, находившийся при Пушкине в момент его смерти, вскоре был просмотрен и зарегистрирован жандармами. При этом все бумаги были пронумерованы (красными чернилами) — вот почему большинство автографов Пушкина имеют на себе красную цифру, которая свидетельствует — находился ли этот автограф в момент смерти у Пушкина или нет. Затем все бумаги были переданы семье Пушкина и были использованы Жуковским при редактиро-

вании посмертного издания. При этом Жуковский не особенно беспокоился о сохранении этих бумаг, некоторые из них раздарил знакомым, а часть оставил у себя. Бумаги, оставшиеся у Жуковского, были переданы его сыном А. Ф. Онегину и ныне находятся у него в Париже, представляя собой часть собрания, известного под названием «Онегинского музея»[4]. Затем те же бумаги были в распоряжении Анненкова для издания 1855 года. Снова часть бумаг осталась в руках Анненкова. Основная часть анненковских бумаг передана вдовой Анненкова Л. Н. Майкову для Академического издания и ныне хранится в Академии наук. Это — так называемое майковское собрание. Часть анненковских бумаг Майков передал президенту Академии — К. Р., и эта часть (собрание К. Р.) хранится в Пушкинском Доме. Наконец, часть оставшихся у Анненкова бумаг была разыскана Д. И. Сапожниковым и опубликована им в книге «Вновь найденные рукописи А. С. Пушкина» (Симбирск, 1899). Часть эта находится в Румянцевском музее. Наконец, часть попала в руки И. А. Шляпкина и опубликована в книге «Из неизданных бумаг А. С. Пушкина» (Спб., 1903) и ныне поступила в Пушкинский Дом.

Однако этим не исчерпывается все, принадлежавшее к основному фонду рукописей, хранившихся у Пушкина; так, недавно разыскано еще порядочное количество пушкинских бумаг, среди которых — «Материалы к истории Петра I», которые были в руках Жуковского и Анненкова и затем считались утраченными. Материалы эти подготовляются к изданию П. Е. Щеголевым.

Основной фонд бумаг Пушкина был передан сыном поэта Ал. Ал. Пушкиным в московский Румянцевский музей после устроенной в 1880 г. в Москве Пушкинской выставки (в связи с постановкой памятника Пушкину). Именно в Румянцевском музее (ныне Всероссийская публичная библиотека имени В. И. Ленина) и хранится основная масса пушкинских автографов. Немало их также в публичной библиотеке.

Вообще бумаги Пушкина разбросаны по всему миру (есть в Берлине, в Праге и др. местах), и хранятся они как в музеях и общественных хранилищах, так и у частных лиц. Сейчас назрела совершенная необходимость выяснить — что именно из бумаг Пушкина где хранится. Работа подобного рода была бы весьма своевременна.

Изучение рукописей или, вернее, обработка их началась еще с посмертного издания. Широко использовал рукописный фонд Анненков. После него рукописями семьи занимался Бартенев,

напечатавший из них много отрывков в «Русском архиве» (есть отдельное издание: «А. С. Пушкин». Москва, 1881 г.). Однако работа Бартенева случайна и ненадежна.

Первый серьезно подошел к изучению автографов Пушкина Вяч. Евг. Якушкин, который описал весь фонд Румянцевского музея и опубликовал свою работу в «Русской старине» 1884 года. Хотя работа Якушкина представляет лишь внешнее описание рукописей, с некоторыми наиболее интересными выдержками, но она до сих пор является совершенно незаменимым справочником для работы над текстами Пушкина. К сожалению, подобных справочников нет для других собраний.

Именно Якушкину мы обязаны развитием изучения пушкинских рукописей. Именно он в Академическом издании проводил линию полного опубликования всех черновиков. Этот интерес к изучению автографов как к самоценному объекту исследования особенно усилился в настоящее время. Ныне пропагандистом такого изучения является М. Л. Гофман (см. его «Неизданные строфы Евгения Онегина», «Домик в Коломне» и редактированный им совместно с Б. Л. Модзалевским и Н. К. Козминым сборник — «Неизданный Пушкин», содержащий материалы Онегинского музея).

Задачи изучения автографов многоразличны. Во-первых — это задачи чисто исторического обследования материала. Изучение документов дает возможность определить время и обстоятельства их возникновения. Время определяется датой, водяными знаками бумаги, характером почерка, положением автографа среди других автографов. Все эти показания не абсолютны, и требуется тщательное изучение документа для определения их значения. Так — дата иногда может обозначать не время написания данного документа, а, напр., время первоначального написания произведения (на авторских копиях ранее написанных произведений) или вообще не имеет отношения к написанному. Здесь — положение дат на рукописи, анализ почерка и чернил и т. п. обстоятельств ориентируют в значении дат. Не следует упускать из виду и возможности описки.

По характеру почерка вообще бывает возможно определить весьма приблизительно эпоху написания (в лицее, в начале 20-х годов, в конце 20-х годов, в тридцатых годах). Почерк Пушкина довольно заметно эволюционировал, что облегчает задачу. Однако требуется большая практическая опытность, чтобы уловить характерные черты той или иной эпохи. Есть

рукописи, датировка которых по характеру почерка разными исследователями определяется различно, с расхождением до 10 лет.

Водяные знаки бумаги дают дату, ранее которой не могли быть написаны рукописи (следует принять во внимание, впрочем, что в бумажном деле, как и в книгоиздательском, бывали случаи выпуска в конце года бумаги с клеймом следующего года). Вообще же рукопись обычно по времени своего заполнения отличается самое большее года на два, на три от даты водяного знака, однако сплошь и рядом мы видим записи на сравнительно старой бумаге.

Очень часто дата автографа определяется положением его среди других автографов. Впрочем, здесь следует соблюдать особую осторожность, ибо именно датировка по положению бывала источником многочисленных ошибок. Сплошь и рядом Пушкин делал свои записи на свободных страницах своих старых, уже в целом заполненных тетрадей.

Наконец, самое изучение содержания написанного может дать время написания. Но этот путь самый опасный, и к нему следует прибегать или в случае невозможности иного определения, или в случае очевидности прямого показания документа.

В соединении с биографическими изысканиями изучение документа дает сведения и об обстоятельствах, окружавших его появление. Здесь кстати будет сказать об одной особенности пушкинских рукописей: часто при его стихах мы имеем пометки биографического порядка: «получено письмо от того-то», «был там-то» и т. п. Пестрят его автографы (особенно 30-х годов) разными денежными подсчетами, иногда ориентирующими в окружавшей его обстановке.

Но не в этом, понятно, центр тяжести изучения автографа. Задачи его глубже: в том, что можно назвать поэтическим прочтением рукописи.

Здесь следует оговорить особые типы автографов, какие мы встречаем у Пушкина.

Классифицировать эти автографы следует по двум признакам — по внешнему виду рукописи и по положению ее в истории текста заключающегося в ней произведения. По первому признаку мы имеем два крайние типа — черновой и беловой тип, в зависимости от количества поправок и от одновременности этих поправок с основной записью. В зависимости от истории текста, мы имеем автографы, дающие раннюю редакцию, промежуточ-

ные, позднейшие. Не следует думать, что беловой автограф есть обязательно окончательная редакция произведения. С другой стороны один автограф может дать сразу несколько редакций (до и после исправлений). Особо следует рассматривать авторские копии (напр., альбомные записи старых стихотворений, копии при письмах и т. п.), представляющие наименьший интерес для изучения, несмотря на их обычно парадный, беловой вид.

Пушкинский процесс творчества представляется обычно в следующем виде. Сперва мы имеем так называемый первоначальный черновик (для больших произведений им предшествует «план»), который у Пушкина носит характер стенограммы творческого процесса. Он записывает слова прежде, чем они сложились в фразу, прежде, чем сочетались в стих. Эти полуфразы располагаются стиховым рисунком на бумаге, здесь же заносятся варианты, одни слова зачеркиваются, другие надписываются, часто зачеркнутое восстановляется, и так до тех пор, пока не слагается картина стихотворения. Но подобный черновик, если в нем даже есть стихотворный скелет,— представляет собой только сырой материал для произведения. После этого начинается сводка его воедино. Сводная рукопись представляет обычно выборку из черновика связной стиховой редакции. Сводка подвергается уже мелочной стилистической отделке — одни слова заменяются другими, не нарушая целостности фраз и стихов,— и очень часто — композиционной обработке, в которой отсекаются иной раз крупные части стихотворений. После такой работы стихотворение перебеляется. Работа над обработкой первой сводной редакции иной раз хронологически сильно удалена от времени первоначального написания. Часто — через год, через два Пушкин возвращается к старым стихам и их перерабатывает. Усиленно перерабатывал он свои ранние стихи для изданий 1826 и 1829 годов. Вообще разбором старого поэт занимался систематически, и есть основания подозревать, что знаменитая Болдинская осень 1830 года в значительной степени была посвящена обработке прежних произведений, написанных в 20-х годах.

Задача изучения рукописей воссоздает этот творческий процесс.

При этом возникают следующие практические задачи. Во-первых — механическое прочтение рукописи. Почерк Пушкина, весьма разборчивый в его чистовых рукописях, иной раз становится совершенно загадочным в черновиках. Быть чтецом Пуш

кина — особая специальность, требующая упражнений и опыта. Хорошие чтецы известны наперечет. Хорошим чтецом был Анненков. Но, напр., Якушкин — несмотря на многочисленные занятия рукописями Пушкина — не достиг должной виртуозности. Известностью в качестве чтеца пользовался П. О. Морозов, но у него фантазия дополняла то, чего он не мог постичь механическим разбором. В наше время известны как опытные работники над автографами Пушкина П. Е. Щеголев и М. Л. Гофман.

Но прочесть механически недостаточно. Надо учесть композиционное значение прочитанного, надо понять положение прочитанных слов во фразе и в стихе. И здесь чисто механического, палеографического анализа недостаточно — здесь нужен более глубокий филологичесский и литературный анализ, нужна конъектура, т. е. предположительное восстановление по неполным данным черновика полной картины фразы и стиха. В свое время значение конъектуры в чтении чернового текста было настолько самоочевидно, что об этом не говорили и не оспаривали права редактора на конъектуру, на реставрацию стихотворения. Анненковские материалы — это сплошные конъектуры. Но когда утратилось чутье стиля и языка Пушкина, конъектура стала источником грубых ошибок и искажений. И в наши дни была поднята М. Л. Гофманом резкая кампания против всякой конъектуры вообще (что не мешало самому Гофману делать иногда конъектуры!). Понятно — конъектура должна делаться осторожно и на основании внимательного изучения рукописи. Но нельзя отказаться от конъектуры, так как отказ от нее значит отказ от критики текста.

Под понятием «конъектура» скрывается много различных приемов филологической критики текста. Я позволяю себе остановиться на нескольких примерах конъектур, приводящих к правильному результату.

Во всех изданиях Пушкина мы читаем стихотворение, начинающееся словами: «В горах Гаргарии счастливой». Анализируя фабулу стихотворения, А. И. Малеин выразил сомнение в правильности чтения «Гаргарии» и предположил, что здесь следует читать «Гаргафии». В самом деле — в автографе стоит ясное «Гаргафии», чтение же «Гаргарии» — ошибка (или опечатка) анненковского издания.

Во всех изданиях в одной из черновых строф «Домика в Коломне» говорится о шестистопном стихе: «У нас его недавно

стали знать». Ф. Е. Корш, остановившись перед этой очевидной бессмыслицей, предположил, что вместо «знать» следует читать «гнать». Догадка его подтвердилась при более внимательном чтении автографа.

Здесь мы имеем конъектуры печатного текста, сделанные на основании критического анализа тематического материала стихов.

Но вот конъектура другого порядка. Имея перед глазами черновик стихов из «Евгения Онегина», мы должны обязательно конструировать из него строфу в 14 стихов известной рифмовки. Не зная строф, мы собьемся обязательно в последовательности стихов и часто не поймем их смысла. Меж тем большинство издателей эту строфу игнорировало. В работе Гофмана приведено большое количество примеров исправления чтения прежних изданий путем реставрации онегинской строфы.

Переходя от мелкого к крупному — часто только путем изучения пушкинской поэтики удается установить взаимное соотношение разрозненных частей произведения.

И собственно — механическому чтению документа всегда сопутствует конъектурная догадка: как и что мог написать здесь Пушкин.

Надо лишь уметь положить твердую границу между конъектурным чтением и произвольной отсебятиной. Именно эта отсебятина создала тот страх конъектур, который препятствует нормально развиваться изучению пушкинских автографов.

Отказ от всякой догадки доводит чтение рукописей до механического и автоматического перечня слов, записанных Пушкиным, без установления какой-либо связи между ними. Напр., вот как воспроизводит один черновик П. О. Морозов:

Когда порой воспоминанье
Как тень опять бежит ко мне
И (погружаюсь я) (злое мрачное мечтанье)
Грызет мне сердце в тишине
(задыхаюсь я) в тяжелом
И (страшно, душно) (страданья)
(Тогда)
Когда людей вблизи увидя
(Хотел бы я в пустыне быть)
Хочу в пустыню я бежать
Их слабый ум возненавидя
Тогда... (тогда) лечу
Туда где небо...

Низ...
Где т...
(Вперед) Кругом...
Где пожелтелые струи
На мрамор ветхой тихо плещут,
Где пел Т...
Где мирт и темн...
На воле пышно разрослись
Где и теперь...
Порой далече звонкой славой
Повторены его октавы
(Не там привычной...)
(Себе)
(Стремлюсь) Привычный к северным водам
(К студеным)
(За ле) Меж белоглавой их толпой
(Скалу иль) гор отроги вижу
....
(Пустын)
(Приют пустынный птиц морских)
(Печальной) (.....) берег дикой
Где чахлый мох едва-едва
Усеян
(Пестреет) жалкою брусникой
(Одетый мохом)... тундрою покрыт
И хладной пеною подмыт
(Кой где растет кустарник тощий)
Сюда порою (приплывает)
Отважный северный рыбак
свой невод выгружает
И здесь (он сети разгружает)
(И свой) разводит очаг
Сюда погода волновая

Вряд ли читатель осилит весь этот набор слов. Меж тем стоит только напрячь внимание, чтобы уловить в автографе связь между словами, и мы получим стихи, правда недоделанные, с пробелами, с недостатком слов, но такие, в которых виден поэтический замысел Пушкина:

Когда порой Воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне —
Когда людей вблизи — видя
В пустыню скрыться я хочу

Их слабый глас возненавидя,
Тогда в .... лечу,
Не в светлый край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
Кругом лагун пустынно плещет,
Где лавр и темный кипарис
На воле пышно разрослись,
Где пел Торквато величавый,
Где и теперь в тиши ночной
— —далече звонкой славой
— —пловца — — — —
Стремлюсь привычною мечтою
К студеным северным волнам,
Меж белоглавой их толпою
Открытый остров вижу там,
Печальный остров — берег дикой,
Усеян дикою брусникой,
Увядшей тундрою покрыт
И хладной пеною подмыт.
Сюда порою прибывает
Отважный северный рыбак,
Здесь рыбарь невод расстилает
— — разводит — очаг.
Сюда погода волновая
Загонит утлый мой челнок...

Я полагаю, что подобная сводка принципиально важнее вышеприведенной транскрипции, т. к. она обнаруживает концепцию поэта, которая все же выше букв.

Имея такую сводку-скелет, текстолог должен «расслоить» рукопись, т. е. проследить в ней последовательность правок и редакций. Здесь отчасти помогает объективный анализ чернил, характера почерка и т. д., но в большей степени — грамматический анализ. Разобрав таким образом рукопись, мы определяем, какие слова и фразы совместны и какие параллельны. Мы таким образом узнаем последовательность пушкинской работы и оцениваем мотивы выбора и предпочтения той или иной словесной формулы.

Большим недостатком механического чтения является то, что читающий совмещает параллельные редакции. Чтобы иллюстрировать это — приведу знаменитый пример реставрации, произведенной Морозовым. Пушкин написал — «Счастлив кто...», зачеркнул и надписал: «Блажен кто...» Из параллельных редакций

составилось следующее — «Блажен, кто счастлив...» Такими совмещениями параллельных редакций кишат издания пушкинских черновиков.

Но недостаточно проделать всю эту работу — надо уметь воспроизвести ее; и вот возникает большой и нерешенный вопрос о «транскрипции» рукописей. Школа Якушкина стремилась передать полное впечатление рукописи путем условных типографских значков, ныне весьма популярных (квадратные скобки обозначают зачеркивание, звездочка — восстановление, ломаные скобки — конъектуру окончания недописанных слов). Систем транскрипции много (ср. Академическое изд. соч. Пушкина, «Из неизданных бумаг Пушкина» Шляпкина — книга весьма ненадежная, «Неизданный Пушкин», «Русалка», изд. Бионкура — факсимиле с транскрипцией). Все они неудовлетворительны по двум причинам: во 1) никогда типографскими значками не передать всех тонкостей в рукописи, где характер штриха, направление строк, мелкие непередаваемые знаки руководят нас в последовательности чтения: по транскрипции поэтому труднее читать, чем по автографу; во 2) транскрипция есть, собственно говоря, сырая, недоделанная работа, не дающая основных моментов автографа — его скелета и его расслойки.

К тому же — транскрипций никто не читает, и я не знаю ни одной научной работы, которая серьезно пользовалась бы чужими транскрипциями. Всегда исследуется самый автограф, независимо от транскрипций. Транскрипция нужна лишь как приложение к факсимильному изданию (что сделано Бионкуром в его издании «Русалки»), но никоим образом не как самоценный труд. Попытки восполнять транскрипцию описанием вряд ли к чему приведут. Правильнее всего совершенно отказаться от транскрипций и делать только скелет и сводку, сопровождая его связными контекстовыми вариантами всех слоев. Только при таких условиях есть гарантия, что исследователь внимательно прочтет и изучит рукопись и избежит обычных ошибок, сопровождающих механическое прочтение.

Вообще — целесообразно лишь изучение, направленное к сознательно поставленной цели. Меж тем транскрибирование в наши дни становится самоцелью, спортом. Транскрипторы чрезвычайно обеспокоены бывают обстоятельством, надписано или подписано слово к строке, и не задаются вопросом — с чем оно согласовано и что оно значит. Чисто зрительная сторона поглощает внимание. Прочесть неразборчивое слово считается вели-

кой победой. Понять значение слова в контексте — пустяк, транскриптора не занимающий.

Механическое воспроизведение рукописей никому не нужно, т. к. оно неудобочитаемо и обыкновенно — ошибочно. Нужны результаты работы над текстом — обследование документа. Самый же документ, если он сложен и запутан, может быть издан только факсимильным способом.

Коснемся теперь больного места пушкинских изданий — это вопроса о принадлежности Пушкину тех или иных произведений.

Совершенно естественно, что произведения Пушкина интересуют нас не только в качестве изолированных образцов художественного слова, но как элементы художественного единства — творчества Пушкина. И поэтому в произведениях его мы ищем не только индивидуальных «красот», но и соотношение их ко всему интегральному творчеству. Совершенно иначе мы будем расценивать какое-нибудь стихотворение, если узнаем, что оно принадлежит, предположим, не Вердеревскому, а Пушкину,— ибо художественная индивидуальность Вердеревского для нас менее значительна, чем индивидуальность Пушкина. Мы склонны изучать не произведения, а сквозь произведения — творчество — это эволюционирующее единство художественной системы. И чем интереснее творчество в целом, тем естественнее жажда узнать как можно больше о нем, прочесть как можно больше произведений Пушкина. Отсюда — единственный вывод — несколько наивное — но психологически неизбежное — требование полноты изданий Пушкина, раздававшееся в литературе по поводу каждого нового издания. Отсюда — совершенно естественно возникают поиски новых, неизданных произведений Пушкина, жажда по «неизданном Пушкине». А прямым результатом этого является методологическая нестрогость в приписывании Пушкину различных произведений. Если таким заманчивым является найти новую строку Пушкина, то как устоять против соблазна переоценивать аргументы в пользу принадлежности Пушкину того или иного произведения, как устоять против гипноза хотя бы и слабой аргументации, если в центре аргументации — имя Пушкина. Кроме того — при наличии спроса является и недобросовестное предложение. Жажда по произведениям Пушкина порождает мистификацию — сознательный обман.

Вот почему в ранние эпохи издания Пушкина засорялись произведениями, ему не принадлежащими, и «мнимый Пушкин»

играет такую большую роль в литературе о Пушкине. И хорошо еще, если такое мнимое произведение—бесцветные стишки вроде тех, о которых герой Гоголя сказал свое знаменитое «должно быть Пушкина сочинение». Но если это произведение—ответственное, с яркими высказываниями, вроде какой-нибудь литературной статьи... То-то радость в литературе: ибо в подобной статье есть «затаенные мысли», которых Пушкин нигде не высказывал. И мнимую статью Пушкина начинают цитировать, до бесконечности «углубляя» ею «мудрость» поэта.

Источники мнимого Пушкина различны. Во-первых, это—автографы поэта. Пушкин имел неосторожность копировать чужие произведения. И вот, напр., у Анненкова мы находим «Первые мысли стихотворения, обращенного к Александру I» («Где тот, пред кем гроза не смела»), оказывающиеся стихами Жуковского. Якушкин, копируя бумаги Пушкина, выписывает оттуда копию размышлений Жуковского (авторство которого было своевременно отмечено в печати), и вот через 40 лет эту копию публикуют как «скрижаль» Пушкина (правда, быстрое обнаружение приводит к тому, что «скрижаль» эта вырезается почти из всех экземпляров книги, пущенной в обращение).

Другой источник—это неавторитетные списки, сделанные лицами, подобными упомянутому герою Гоголя, и наивно подправленные подписью Пушкина.

Третий источник—это неблагополучные догадки исследователей, видящих «пушкинский стиль» там, где его нет.

Четвертый источник—мистификация, вроде известных мистификаций Грена, долго пользовавшихся авторитетом среди издателей Пушкина.

Надо сказать, что в условиях творчества Пушкина были обстоятельства, оправдывающие поиски и конъектуры. Многое Пушкин печатал без подписи или под неясным псевдонимом (по подсчетам М. А. Цявловского—таких произведений, напечатанных без подписи или под звездочками, или под буквами, не вызывающими мысли об авторе, свыше 70). Вскрыть принадлежность этих произведений Пушкину—трудная задача, являющаяся большой заслугой исследования. Естественно, что исследователь иногда переходит границы осторожности.

Отсюда—естественная реакция—заподозривание пушкинских произведений в том, что они ему не принадлежат. Есть целый ряд произведений, отвергнутых издателями без особенных мотивов (мотивом являлось категорическое суждение Ефремова,

который во многих случаях кроме категоричности ничего более в свои суждения не вкладывал[5].

Одной из ближайших задач исследователей пушкинского текста является перепроверка всех оснований, по которым Пушкину приписывается то или иное произведение, и разделение их на несомненные и сомнительные. Совершенно необходимо выделить сомнительные произведения в особый класс, т. к. нельзя требовать от лиц, работающих над текстами Пушкина, чтобы они, каждый на свой риск и страх, проделывали всю работу по проверке принадлежности Пушкину того или иного произведения, и издатель обязан предупредить читателя о несовершенной убежденности своей в принадлежности данного произведения Пушкину.

В приложении к настоящей книге сообщены сведения по вопросу об участии Пушкина в «Литературной Газете» 1830—1831 гг., которые показывают, насколько запутан здесь вопрос о принадлежности: Не менее запутан вопрос о цикле лицейских произведений, значительная часть которых дошла в списках, и притом сравнительно поздних.

Закончу обзор основных вопросов пушкинского текста сообщением о новейших приобретениях в этой области.

Пожалуй, наиболее значительным произведением Пушкина, ныне опубликованным, является «Письмо А. Б.», помещенное в «Современнике» 1836 г. и, как ныне доказано, принадлежащее перу Пушкина (напечатано дважды: сб. «Наш Труд». Москва, 1924 г. № 2; «Атеней», сб. первый-второй 1924 г.). Письмо это является общей оценкой современной Пушкину журналистики и содержит много весьма любопытных высказываний.

Кроме того, появились в разных органах отдельные произведения Пушкина, главным образом письма. См.: «Литературные портфели» изд. «Атеней» 1923 г.—письмо Дельвигу, «Пушкин и его современники» XXXVI 1923 г., «Культура Театра» 1921 г. № 5, «Голос Минувшего» 1921 г. (сообщения Цявловского), «Жизнь Искусства» 1924 г. № 24, «Русский Современник» 1924 г. № 2, «Атеней», сборник первый и второй, 1924 г., «Сборник Пушкинского Дома» на 1923 г., «Каменный Гость» изд. Госиздата 1923 г. (обширные варианты к тексту), «Дубровский» изд. Госиздата 1923 г. (неопубликованные программы романа), «Медный Всадник» изд. Комитета популяризации Худ. Изд. 1923 г. (варианты—ред. П. Щеголева) и пр.

Приходится сожалеть, что Майковское собрание, давно уже

приготовленное к печати, доныне не может быть опубликовано по материальным условиям. Оно не менее, чем Онегинское собрание, дало бы ряд любопытнейших новинок пушкинского текста.

БИОГРАФИЯ

Стремление к осознанию творческого единства в произведениях поэта естественно влечет за собой интерес к личности писателя как некоторому конкретному единству. Для читателя недостаточно осознание отвлеченного процессуального единства поэтических созданий. Это единство должно быть воплощено, названо, узнано. Жизнь поэта и является той рамкой, в которой удобно и просто укладывается его творчество. Отсюда несколько наивная реалистическая формула, что поэзия есть «обнажение недр души» поэта. Эта конкретная, материализованная «душа» с ее «недрами» и становится объектом интереса, как свойство некоторого исторического лица, как один из элементов его поведения. Поэтическая индивидуальность осознается как личная индивидуальность. Недаром коллективное творчество пародийно-индивидуального типа у Толстого и Жемчужниковых сопровождалось созданием биографической фикции — Кузьмы Пруткова. Художественное единство ищет разрешения в единстве личном.

Но, к сожалению, дело на этом не останавливается: — поскольку творчество признается за «недра души», постольку и объектом интереса становятся эти «недра души» сквозь творчество — и читатель стремится самое творчество интерпретировать как путь к познанию личности поэта. Интерес к личности начинает подавлять интерес к творчеству. Познание личности становится ключом к пониманию творчества. В биографии ищут основания для интерпретации художественных произведений.

В этом сказался психологический источник значительной части биографических изысканий о Пушкине.

Другим источником этого биографического интереса является то, что самые произведения Пушкина своей тематикой ориентируют внимание читателя на некоего «Поэта» с весьма конкретной его биографией.

Дело в том, что поздний классицизм, на котором вырос Пушкин, культивировал поэта как героя лирического цикла. В этом отношении характерна лирика Парни. Объединенная в сборнике «Poésies érotiques», она слагается в некоторый целостный роман автора Элеоноры. Ясно, что ни автор в его сюжетной функции, ни Элеонора в стихах не совпадают с историческими лицами Парни и его подруги,— но направленность внимания читателя естественно создает некий лирический образ Парни и Элеоноры.

Так ты, Языков вдохновенный,
В порывах сердца своего
Поешь, бог ведает, кого,
И свод элегий драгоценный
Представит некогда тебе
Всю повесть о твоей судьбе.

Однако нельзя считать, что каждый роман, написанный в форме мемуаров или дневника, есть действительно мемуары или дневник автора:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Упрекая критику в непонимании «Героя нашего времени», Лермонтов писал: «другие же очень тонко замечают, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка».'К 1841 г. это действительно было старо. Но эта «старая шутка», как показывают и стихи Онегина,— вошла в обиход в читательской среде, а внушила ее читателю — сама литература.

Здесь не приходится говорить о силе реалистической иллюзии художественного произведения, заставляющей веровать в литературных персонажей как в живых людей и проецировать их на конкретные личности. Как известно, этой иллюзии поддаются и

сами авторы, что известно, например, из переписки Бальзака. Не приходится также говорить, что для сюжетных построений писателями привлекается большой материал жизненных наблюдений: это сказывается, например, в планах Пушкина (см. план «Пелымова»), где иногда задуманного героя он называет историческим именем—краткий способ наметить основные черты характера героя,—и понятно в исходном творческом моменте присутствует «та, с которой образован Татьяны милой идеал». Все это относится к области психологии восприятия и психологии творчества.

Но сейчас нас интересуют конкретные автобиографические указания, которые по традиции (как от Парни, так и от указанного Пушкиным Байрона) проникли в лирику и поэмы Пушкина.

В лирическом творчестве пути разработки тематического материала короче, нежели в эпосе, так как не требуют сложного сюжетного оформления, довольствуясь конструированным выражением и эмоциональной окраской. От жизненного факта поэт непосредственно может перейти к лирическому произведению, не подвергая переживание объективной обработке. Встреча с калмычкой в кибитке дает толчок к стихотворному построению. То или иное воспоминание претворяется в лирическую тему.

И в лирике Пушкина так часты прямые автобиографические высказывания. Возьмем хотя бы «Евгения Онегина», обильного лирическими строфами:

В те дни, когда в садах лицея...

На брегах Невы—
Там некогда гулял и я,
Но вреден Север для меня...

Там, там под сению кулис
Младые дни мои неслись...

Мне памятно другое время...

Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей...

Гак—намек за намеком слагается реальная биография поэта, которую читатели узнавали, связывали с конкретными фактами его жизни и вводили самого Пушкина как героя в рамки его произведений.

И очень часто для понимания этих намеков необходим был реальный биографический комментарий. Значение цитированного

«Но вреден Север для меня»

раскрывалось лишь при условии точного знания ссылки Пушкина в Бессарабию (недаром к этому стиху Пушкин печатал: «писано в Бессарабии», не имея возможности точнее определить смысл этих стихов).

Таким образом, самый текст произведений как бы обрастает необходимым биографическим комментарием. Стихи пишутся как бы в расчете на то, что читателю кое-что известно из биографии автора.

Вот этот-то, так сказать, императивный биографизм текста издавна привлекал внимание исследователей. Восполнить текст пытались путем реальной биографии Пушкина. И здесь-то большинство биографов потерпело полную неудачу. Оказалось, что биографические намеки лишь отчасти сводимы с реальными сведениями из жизни Пушкина. В значительной же мере они требуют очень сложного психологического истолкования («Как *на самом деле* следует понимать данные слова?» — задают себе вопрос новейшие толковники, комментирующие Пушкина по методе конфессиональных толкователей библии, которые, как известно, чрезвычайно опытны в устранении всех прямых противоречий текста). В некоторой части эти заметки с точки зрения реальной биографии являются совершенной мистификацией. В «Евгении Онегине» Пушкин, вспоминая двадцатые годы, пишет:

В ту пору *мне казались нужны*
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И *безыменные страданья*...

Биография становится не просто реальным фактом, а фактом долженствующим. Хорошо, что эти долженствующие факты произошли сами по себе, без особого вмешательства Пушкина в свою судьбу. Семья Раевских его отвезла на Кавказ («груды скал»), в Крым («моря шум»). Если бы этого не произошло, Пушкин и сам мог бы создать эти долженствующие факты. Ведь не случайность же, что Марлинский, Лермонтов и др. тоже были на Кавказе и воспели его (они были там и по необходимости, и по доброй воле, но воспевали далеко не все места, посещенные ими: Кавказ же был каноничен, и против этого канона восстал Толстой в

своих рассказах). Но как быть с фактами психологическими, или с такими, которые от воли автора не зависят. Здесь два пути — или настойчиво добиваться их в реальной жизни, или просто муссировать их в лирике.

Так — из реальных фактов (по тщательной их переборке), из некоторой биографической инсценировки, из муссированных биографических мотивов создается литературная биография — миф, не всегда сведенная, не всегда согласованная. Пушкину нужна «гордая дева» и «безыменные страдания» («к NN — неведомой красе»), и мы видим, как он из каких-то осколков личной жизни, которая у него слагалась вовсе не по идеальному канону лирического романтизма, склеивает, восполняя пустоты мистификацией, эти «безыменные страданья», причинившие столько горя всем исследователям.

Легенда о жизни Поэта (с большой буквы — героя лирики) не умирает со смертью автора. Вокруг его имени нарастает своего рода «фольклор» в форме подозрительных «мемуаров» маститых старцев. Легенда ширится и растет, достигая, наконец, своего полного развития и затем, как всякая устная словесность, никнет и хиреет. Но современные исследователи часто в изысканиях своих обнаруживают такие полулегендарные сказания. Я не хочу оспаривать популярной ныне версии о любви Пушкина к Марии Раевской-Волконской, но отмечу, что корни ее мы находим в 40—50-х годах, когда она была достоянием устных преданий, и у Бартенева, и у Анненкова (у последнего весьма осторожно) мы находим ясные следы этой версии[6]. Именно такие собиратели устной традиции, как Бартенев, и были фокусами этой творимой легенды о поэте, где реальные факты переплетаются с фактами муссированными, со сплетнями — формой великосветской устной словесности — и анекдотами, часто случайно приурочиваемыми к тому или иному лицу.

Сплетни, анекдоты, литературная биография автора-героя, реставрируемая по произведениям поэта,— это вовсе не такие выдумки, мимо которых надо проходить без внимания или только с точки зрения их «разоблачения». Отнюдь нет — следует только строго дифференцировать весь этот материал, разнеся его по рубрикам, и притом следует с особенным вниманием изучать — пусть мифическую — биографию Поэта-героя как литературный факт, неотъемлемо сопровождающий произведения поэта, как необходимый комментарий к тематике поэтического творчества. И в этой области следует проделать некоторую

расслойку биографической легенды, в зависимости от того, в какую толщу читателей она проникла. Ибо в эпоху Пушкина читатель был разнороден, и, кроме нейтрализованного читателя — журнального подписчика, читателя-провинциала (на образе которого Пушкин неоднократно останавливается), была еще довольно широкая сфера интимного читательского круга, в котором и Пушкин и его друзья вращались как свои — знакомые — люди, и которые знали о Пушкине гораздо больше, чем нейтральный читатель — хотя бы по личному общению, по знакомству, с его рукописными произведениями, по передаче близких лиц и т. д. Это общество — при тесноте интеллигентной жизни в 20-х годах — было довольно немногочисленно и связано сложными переплетающимися связями. Интимные недомолвки Пушкина в разговорах и письмах, рассчитанные на то, чтобы «у нас болтали», имели в виду эту узкую среду, в то время как к нейтрализованному читателю Пушкин относился равнодушно: «Ты пишешь, что без трех последних стихов элегия не имела бы смысла. Велика важность»,— писал он Бестужеву о своем стихотворении, в котором он из явного кокетства перед друзьями на почве тех же «безыменных страданий» просил устранить три последних стиха из элегии «Редеет облаков...». Эта интимная легенда и есть те биографические данные о Поэте-герое, которые потом у Бартенева и других прихотливо сочетались с реальными фактами из жизни исторического Пушкина.

И недаром биограф, столкнувшись с фактом литературной мистификации Пушкина, ломает себе голову: «Искренен или неискренен был Пушкин в своем творчестве». «Пушкин никогда не выдумывал фактов, когда излагал их автобиографически; напротив: и в этом отношении он был правдив и даже точен до иоты»,— пишет Гершензон. «Пушкин был, бесспорно, художественно честен, но отнюдь не в автобиографическом плане. Вера в автобиографическую точность его поэтических показаний представляет один из самых странных предрассудков нынешних исследователей» — так возражает Гершензону Вересаев. Здесь поневоле вспоминаются слова И. А. Аксенова по поводу автобиографии Маяковского: «Автобиография поэта всегда в значительной мере то, что Гете назвал «дихтунг», т. е. вымысел, и критику приходится, относясь к таким явлениям, как поэзия, устанавливать границы между фактически бывшим с автором или поэтически им присочиненным, причем не последнюю роль в разборе

играет установление причин отклонения от протокольно точной записи автобиографа».

Третий класс поводов, заставляющих изучать биографию поэта,—это вопросы, связанные с так назыв. «литературной историей» произведений поэта. Вопросы эти, тесно примыкающие к изучению текста, требуют точного знания обстоятельств, окружавших создание произведений, историю документов поэтического творчества, историю опубликования и т. п. Критика текста должна опираться на точные сведения биографии. Только такая точная биография даст возможность разрешать сложные вопросы взаимоотношения литературных произведений (например, их датировку) или вопросы литературных заимствований (которые иной раз оказываются простыми конвергенциями, совпадениями, ибо биографические данные обнаруживают незнакомство автора с теми произведениями, с которыми он совпадает: для Пушкина таково взаимоотношение «Шильонского узника» и «Братьев разбойников»). В этой области трудно предусмотреть все возможные случаи обращения к биографии: соответствующий комментарий, помещаемый в примечаниях к произведениям Пушкина, отличается чрезвычайной пестротой. Собственно— такова природа всех вспомогательных дисциплин, собирающих пестрый материал только потому, что он «может пригодиться» в изучении.

И наконец, можно изучать биографию некоторой культурно-исторической личности. В этой области биография поэта только материалом будет отличаться от биографии генерала.

Существующие биографические изыскания, независимо от конечных целей исследований, стремились к прагматическому и объективному изучению истории личности Пушкина. Основной методологический камень преткновения всех изысканий—это вопрос о биографическом значении поэтических высказываний Пушкина. Здесь мы имеем дело с самыми крайними точками зрения. Не так давно один исследователь, увлеченный текстом Гершензона о пушкинской правдивости, в своем хотя и не опубликованном в печати, но неоднократно читанном докладе[7] попытался сконструировать биографию женщины, любимой Пушкиным, исключительно на основании лирики Пушкина, ибо избранный им объект исследования оказался вне пределов какого бы то ни было точного знания. О женщине этой не сохранилось ровно никаких сведений. Таким образом, докладчику удалось избежать прямого противоречия между лирическими воспомина-

ниями и объективными данными, противоречия, которое в более или менее затушеванной форме обнаруживается во всех исследованиях о любви Пушкина. Понятно, таким образом можно только нащупать лишь лирическую героиню Пушкина (и то — не происходит ли здесь нанизывание на единый «сюжет» разнородных «мотивов»?), но никоим образом не реальное лицо, жившее в эпоху Пушкина и с ним связанное.

С другой стороны, мы встречаем резкое отрицание какого бы то ни было значения источника для биографии за лирикой Пушкина. Последнее положение — понятно — методологически самое простое и правильное. Раз каждое лирическое свидетельство мы обязаны проверять объективными данными, то не лучше ли просто игнорировать эти высказывания? Но это методологически бесспорное положение на практике упорно не применяется. В своей интересной работе о биографии[8] Г. О. Винокур справедливо нападает на М. Л. Гофмана, который, после декларации об антиномичности «Diehtung» и «Wahrheit», цитирует стихи Пушкина как прямое свидетельство, как показание. Это не мешает и Г. Винокуру все же под финал статьи цитировать стихи Пушкина в той же функции свидетельского показания.

Очевидно, дело не так просто, и лирических высказываний как прямых свидетельств ничем не объехать. Взаимоотношение лирики и побочных свидетельств прямое: лирика намечает вехи для биографической гипотезы, придавая ей — правда очень малую в самой себе — вероятность. Дело побочных доказательств — определить степень этой вероятности, т. е. обнаружить или явный вымысел, или достоверность. Пора перестать вообще в гуманитарных науках оперировать с непреложностями, с «канонами», догмами и т. п. Все дело в одной вероятности, и гипотеза отличается от утверждения только тем, что вероятность гипотезы есть совершенно неизвестная величина (искомая), а вероятность утверждения есть величина вполне определенная. Когда она приближается к единице, ко всем 100%, тогда утверждение становится «истиной», как даты рождения и смерти Пушкина. Хотя надо сказать, что и эти «истины» никогда своих ста процентов не имеют — и сколько «несомненных» дат было передатировано, во скольких «непогрешимых» документах найдена погрешность.

Лирика — вовсе не негодный материал для биографических разысканий. Это лишь — ненадежный материал. Но еще менее надежным материалом являются многие мемуары — вроде апок-

рифических записок Смирновой, на которых исследователи, отчаявшиеся отделить истину от лжи, ставят крест, или вроде воспоминаний Л. Павлищева, и даже воспоминаний Пущина, не устоявшего перед соблазном приписать Пушкину чьи-то — вероятно, свои собственные — вирши. Если сопоставить лирику с такими «объективными» источниками, то еще неизвестно, на чьей стороне будет перевес в исторической достоверности.

Одно лишь надо помнить, что обращение к лирике как прямому высказыванию требует чрезвычайно тонкого критицизма, чрезвычайной осторожности и научного такта, которые весьма редко наблюдаются. На лирическое показание всегда должна быть сделана поправка. Природа этой поправки ясна, если сопоставлять стихи «Я помню чудное мгновенье» с реальной историей отношений Пушкина к Керн[9] или сличить прозаический рассказ Пушкина о встрече с калмычкой с его лирическим претворением того же объективного факта.

При всем том — творчество поэта все же дает поле для построения биографической гипотезы, которая иногда одна может удовлетворительно связать обрывочные и смутные факты и которую иногда приходится проверять не в целом, а в наиболее решительных «ударных положениях».

Переходя к «объективным» источникам биографии Пушкина, следует в первую очередь упомянуть автобиографические записи Пушкина (дневник и отрывки из записок) и его переписку. Переписка Пушкина в 1906 году была издана в трех томах Академией наук. Издание это, по своему времени чрезвычайно тщательное, ныне уже устарело: много писем Пушкина и к Пушкину стало известно лишь за истекшие 20 лет, многие даты, предположительно выставленные изданием, ныне уже не могут считаться незыблемыми; кроме того — переписка в Академическом издании совершенно не комментирована. Документы такого рода, лишенные комментария, в значительной мере теряют ценность для читателя.

Что касается автобиографических записей Пушкина, то большим, неразработанным и в некоторой части загадочным материалом являются его маргиналии — записи на полях произведений, отмечающие различные события личной жизни. Эти записи отличаются краткостью, превращающей их в криптограммы, разгадываемые совершенно различным способом. Так, напр., запись: «перед раз. ст.» читалась: «перед разбитой статуей» (Анненков), «перед разными стихотворениями» (Ефремов), «пе-

ред разбором старого» и т. п. (приписка к стихотворению: «Стамбул гяуры нынче славят»)...

Мемуары современников, весьма разноценные по достоверности, и архивные дела приблизительно замыкают тот материал, который привлекался исследователями к биографическому изучению Пушкина.

Изучение это началось давно. Историей рода Пушкиных занимался еще сам поэт; в последние годы вопрос этот изучали наши специалисты в генеалогических разысканиях.

Если ранняя жизнь поэта, до поступления его в лицей, и известна только по отрывочным воспоминаниям и недостоверным семейным преданиям (имеющим источником рассказы сестры Пушкина, Ольги Сергеевны), то значительно лучше дело обстоит с лицейскими годами. Своеобразный лицейский патриотизм в среде воспитанников лицея создал благодарную почву для изучения лицейских лет Пушкина. Наличие в среде сверстников Пушкина лиц, привлекавших самостоятельно исторический интерес к себе, обеспечило широкое освещение самой лицейской среды. Книги Грота-старшего и младшего, Кобеко, Гастфрейнда, статьи Гаевского знакомят нас с годами «становления» поэта. Несколько слабее обстоит дело с первыми годами выхода из лицея — периодом «Арзамаса», «Зеленой лампы»,— вплоть до высылки на юг. Исследования П. Е. Щеголева лишь отчасти систематизируют сведения об этой поре жизни Пушкина. Зато начиная с 1820 г.— с высылки Пушкина на юг — сведения о нем разработаны значительно лучше. К этим годам относится вопрос об «утаенной любви», всегда привлекавшей любопытство исследователей (по этому поводу — известный спор Гершензона и Щеголева) [10]; о бессарабской жизни сохранилось много воспоминаний (Липранди, Вигель, Вельтман и др.). Несколько в тени остается период до женитьбы, но жизнь начиная с 1831 года хорошо освещена в фундаментальной работе П. Е. Щеголева «Дуэль и смерть Пушкина». Любопытно отметить, что история последних лет, и дуэли в частности, особенно привлекает исследователей. Существенным материалом по истории 30-х годов является «Дневник» Пушкина, дважды изданный в 1923 г. с весьма обширными комментариями (в Ленинграде — Б. Л. Модзалевского, в Москве — В. Ф. Саводника).

Единой биографии Пушкина еще не написано, и знакомиться с его жизнью приходится по отдельным монографиям. Сводные очерки — компилятивны и кратки. Облегчает работу книга

Н. О. Лернера «Труды и дни Пушкина» (2 издания), являющаяся настольным справочником для каждого, работающего над Пушкиным. К сожалению, книга эта уже устарела и не может служить безупречно надежным источником сведений. Скорее это — отправной пункт для разысканий, которые необходимо каждый раз проделывать самостоятельно.

Ликвидация этого хаотического положения с биографией Пушкина — очередная задача научной разработки материала.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА

Для «пушкинизма», как отрасли архивной работы, характерно игнорирование литературного объекта в изучении Пушкина. Вряд ли будет преувеличением сказать, что со времени статей Белинского ничего столь же существенного по изучению историко-литературного значения Пушкина не сделано — по крайней мере, в таком же объеме. Этим, может быть, объясняется, почему оценки Белинского, обусловленные его критическим направлением, до сих пор являются определяющими в широких кругах. «Общие» работы о Пушкине все более и более становятся перепевами старого, и центр научной тяжести переносится на мелкую «эссеистскую» работу по отдельным вопросам. Этот эссеизм характерен вообще для пушкинской литературы.

Сейчас гораздо более в моде «сборники статей» о Пушкине, нежели цельные, обширные работы, которые получили нелестное наименование «кирпичей». Историко-литературная мозаика последних лет еще не слагается в общую картину, которая своей цельностью могла бы вытеснить пристрастные мнения Белинского. Тем не менее именно теперь положено начало сдвигу исторической оценки Пушкина. Внутри «пушкинизма» этот историко-литературный застой имеет свое объяснение. Пушкинистами являются люди, исключительно влюбленные в личность и творчество Пушкина. Для них Пушкин — несравним, оценки Пушкина — незыблемы. Если в своей литературной борьбе Пушкин нападал на кого-нибудь, то за противником Пушкина

навсегда сохранено имя «курьезного» или «бездарного». Сама партийность литературного направления Пушкина стала своеобразной литературной догмой, и литературные староверы так же клянутся именем Пушкина, как какой-нибудь Клемансо клялся именами вождей французской революции. Ощутительность динамичности Пушкина стерлась, он стал иконой. Окружение Пушкина — забыто: все это или «друзья» или «курьезные бездарности». Пушкин нейтрализован. «Пушкинизм» без воздействия извне грозит заболотиться, если, впрочем, более молодая группа научных работников не взорвет его изнутри. Правда — подобный взрыв может сопровождаться незаслуженно непочтительной ломкой традиций,— но в конечном итоге только таким путем можно дойти до синтеза. Пора забыть обычный мессианизм Пушкина с типичным разделением русской литературы на ветхозаветную до Пушкина и новозаветную после Пушкина. Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы. При таком равенстве научного метода выявится и творчески-индивидуальное в поэзии Пушкина. Вдвигая Пушкина в литературный ряд его современности, мы тем самым должны отказаться от старых (может быть, пропедевтически удобных и теперь) приемов изучения его творчества на фоне его личной жизни, оторвать его творчество от его жизни и изучать его на фоне общественно-литературных интересов его современности. Творчество Пушкина не как акт индивидуальный, а как факт социальный — очередная задача науки. Но этот социальный момент не приходится расширять до совершенно абстрактных проблем вневременной национальной или даже вселенской культуры, а лишь до четких и узких пределов литературы его времени. Более, нежели когда-либо, сейчас необходимо изучать пушкинское окружение и взглянуть на Пушкина извне, исходя из этого окружения.

В изучении генезиса пушкинского творчества необходимо учитывать его раннее вхождение в группу карамзинистов (молодое, «левое» крыло) и расценивать его поэзию с точки зрения литературной борьбы карамзинистов и «беседовцев»-шишковистов («архаистов»). Взаимоотношению левых карамзинистов и левых шишковистов (Грибоедов, Катенин, Кюхельбекер) посвящены работы Ю. Тынянова, к сожалению, не вполне опубликованные.

Эта линия борьбы двух течений тем любопытнее, что на фоне ее протекала не только ранняя (лицейская) деятельность Пушки-

на, но и позднейшая—20-х годов. Дело осложняется еще особыми литературными связями, существовавшими между Пушкиным и Катениным и определившими индивидуальную позицию Пушкина в литературных группировках эпохи.

При этом следует учитывать то «равнение по Западу», которое намечалось в литературной эволюции начала XIX века. Понятно—всякая литература всегда национальна в том смысле, что идет своими национальными путями, и судьба ее определяется ее внутренним развитием. Но часто это национальное развитие бывает однокрылым, и литература одного народа неудержимо стремится к тому, чтобы идти в ногу (обычно запаздывая при этом) с какой-нибудь иностранной литературой, становится ее попутчицей и обрекает себя в некоторой степени на то, чтобы разделять судьбу избранного в руководители народа. Таким «попутчеством» отличалась русская литература начала XIX века по отношению ко французской.

Усугублялось это еще чисто французским воспитанием русской интеллигенции, для которой родным обиходно-культурным языком был язык французский, русский же язык применялся в ограниченной сфере бытовых условий (чем объясняется то, что разговорные формы с большей легкостью проникали в русскую литературу в начале XIX века, чем позднее). Совершенно естественно, что в русскую литературу свободно проникали влияния Запада, и наша лирика вслед за французской имела свою школу Дора, которую сменила школа Парни, слившаяся вскоре со школой Мильвуа.

Именно на этой смене лирических школ во Франции в их традиционном русском усвоении рос Пушкин. Нелишним будет заметить, что «Арзамас», направивший первые шаги Пушкина в литературе, своеобразно культивировал французские классические традиции XVII века на фоне (и с соответствующим переосмыслением) русской борьбы школ.

Отсюда совершенно очевидна важность проблемы о западных влияниях поэзии Пушкина. Вопросу этому посвящено много работ, в частности Н. П. Дашкевичем и Алексеем Веселовским (Дашкевич. «Пушкин в ряду великих поэтов нового времени» в сборнике «Статьи по новой русской литературе»; А. Веселовский. «Западное влияние в новой русской литературе» и «Этюды и характеристики». Ср. также: Monsay. Ce que doit Pouchkine aux écrivaius fransais. Revue Blene. 1904. 18 août.). Комментарии Л. Майкова к I тому Академического издания последовательно

прослеживают французское влияние в лицейском творчестве Пушкина (до Майкова этим вопросом занимался Гаевский).

К сожалению, большинство работ (а список их велик, если принять во внимание отдельные этюды на темы о западных влияниях) держится на уровне текстового сопоставления изолированных произведений. Обычный тип подобных работ—это выискивание лексических и тематических совпадений текста произведений Пушкина и иностранного «источника». Самый факт сопоставления считается оправдывающим методологический процесс сопоставления. На самом же деле мы имеем лишь накопление сырого материала, который, в лучшем случае, свидетельствует об обращении Пушкина к указанному «источнику» (в худшем—простое, случайное совпадение), т. е. устанавливает факт биографии Пушкина, факт отнюдь не историко-литературный. В этом тоже сказалось биографическое направление пушкиноведения. Ведь факт усвоения, восприятия чужого произведения, реминисценции и т. п. еще ничего не говорит об эстетической функции этого произведения в творчестве изучаемого поэта. Это—его житейское личное дело. Накопляя такие факты, мы лишь подготовляем биографическую базу для историко-литературного анализа, который должен заключать в себе определение взаимоотношения между различными литературными течениями и тем направлением, какое имела литература в лице Пушкина. Совершенно естественно, что реминисценции и «заимствования» обрисовывают круг чтения Пушкина, но они не свидетельствуют об актуальности этого направления в творчестве поэта. Так—чаще всего реминисцирует Пушкин из поэтов века Людовика XVI и французской революции. Но что это доказывает? Только то, что эта литература была наиболее свежей в эпоху воспитания Пушкина. Она вторгается в поэзию Пушкина именно в том, в чем она была буднична и незаметна для современников. Но доминирующие моменты пушкинской поэзии чужды этой литературы и строятся часто по контрасту к этой мелкоклассической среде. Характерно обращение Пушкина к классикам XVII века, в которых он видел противовес «измельчавшей» французской словесности. Это был рычаг, при помощи которого Пушкин (в союзе с «Арзамасом») хотел свергнуть с пути традиционный классицизм[11].

Время пристального наблюдения за французской литературой иссякает у Пушкина в 20-х годах. Последним следом безотчетного увлечения французской школой является знакомство Пушкина

с Шенье[12]. Далее он идет по строго национальному руслу, и взаимоотношение его с иноземными литературными направлениями становится сознательнее, объективнее и свободнее.

Как естественная реакция на французскую традицию последовали годы увлечения английской литературой. Здесь следует различать два момента: «байронизм» первой половины 20-х годов и изучение английских поэтов начиная с 30-го года. «Байронизм» еще отличается несколько стихийным характером. Выдвинувшись в первые ряды русских поэтов в качестве автора «Руслана и Людмилы», Пушкин естественно начинает разрабатывать проблемы поэмной формы, и здесь он скрещивается с Байроном. Совершенно естественно — наличные формы французской поэмы — оссианической и описательной — его не привлекают, т. к. внутри этих форм уже начинается разложение, ведущее к приемам романтической поэмы.

Роль Байрона в создании пушкинской романтической поэмы подробно обследована В. М. Жирмунским в его обширной работе «Байрон и Пушкин», выдвинувшей на очередь ряд весьма существенных проблем, связанных с эволюцией поэмы на пороге XVIII и XIX столетия. Очередная задача изучения пушкинского творчества — это осознание путей поэмы как в национальной среде, так и на Западе. Изучение это должно быть произведено на широком материале, т. к., очевидно, в этой области предстоит коренная ломка традиционных взглядов. Прибавлю, что вопрос этот вообще центральный в поэтике Пушкина, т. к. наибольшее влияние на современность оказали именно его поэмы, а не лирика и не проза.

Как я уже упомянул — в 30-х годах начинается новая полоса пушкинского увлечения английской поэзией. Именно эту эпоху кропотливо изучает Н. В. Яковлев, давший ряд богато документированных этюдов, освещающих изучение Пушкиным английских современников[13].

К области того же изучения «иностранных влияний» относится и рассмотрение вопроса об отношении Пушкина к античности (есть ряд работ на эту тему), к итальянской литературе (вопрос едва затронут) и другим европейским литературам. Следует отметить, что вопрос об отношении Пушкина к немецкой литературе почти не ставился под тем предлогом, что Пушкин плохо знал немецкий язык. Однако нельзя отрицать отраженного влияния (сквозь переводы и подражания) германских романтических течений на литературные искания Пушкина — например, в прозе.

Возвращаюсь к вопросу о национальных традициях в пушкинском творчестве и о динамическом значении его поэзии в литературных группировках в середине 20-х годов (произведедения 1825 г. «Борис Годунов», «Граф Нулин»).

Этот поворот, сказавшийся как в тематизме, так и в языке Пушкина, проявившийся в процессе создания «Евгения Онегина» и совпадающий в жизни Пушкина с его переездом на север, в Михайловское, как известно, произвел некоторый переполох в современной ему критике, которая не успевала переосознать автора южных романтических поэм в новых главах его стихотворного романа.

Приблизительно с этой эпохи начинается, так сказать, внутренняя эволюция Пушкина, в которой он преодолевает уже не внешние традиции, а свои же собственные, перерастает свое собственное творчество.

Тем не менее совершенно ясно, что полное понимание этой эволюции может быть лишь на фоне современных Пушкину интересов,—и тот факт, что искания его не были индивидуальными, изолированными, доказывается параллелизмом и эволюцией поэм хотя бы Баратынского. Любопытно, что именно к этим годам относится и увлечение Пушкина Баратынским, который, в свою очередь, упорно не хотел идти по путям, намеченным и расчищенным Пушкиным.

В области изучения «окрестностей» Пушкина необходимо упомянуть работы Ив. Н. Розанова («Пушкинская плеяда», «Поэты 20-х годов» и др.).

Эволюция Пушкина в эти годы характеризуется разладом, обнаруживающимся между поэзией Пушкина и современной критикой. Это стимулирует Пушкина к выступлению на поприще журнализма, и несколько лет его жизни характеризуются его тяготением к определенной журнальной ориентации, не всегда совпадающей с поэтической линией, проводимой им в русской литературе.

Журнальные отношения 20-х и 30-х годов одно время были излюбленной темой исследования. При всем том и в этой области распутаны в лучшем случае личные отношения Пушкина к тем или иным журналам.

Пушкин не много подвизался на журнальном поприще. Несколько статей, помещенных в разных журналах, довольно вялое участие в «Литературной газете» Дельвига и Сомова 1830—1831 гг. и четыре номера собственного «Современника»

1836 г. составляют весь его печатный багаж в этой области. Но до нас дошел богатый материал его критических суждений в рукописях. Его переписка с друзьями и множество разнообразных заметок, до сих пор не вполне опубликованных, являются свидетельствами его теоретических и критических взглядов. Все это до сих пор обследовано весьма поверхностно. Фундаментальный труд, произведенный Н. К. Козминым над критической прозой Пушкина в ее взаимоотношении с русской и западной журналистикой, составляющей основу комментария к IX тому Академического издания сочинений Пушкина, до сих пор не может появиться в свет по временным условиям книгопечатания. Между тем — чувствуется насущная необходимость в опубликовании этой работы, т. к. без нее приходится наново проделывать изыскания, уже однажды сделанные.

Изучение критической мысли Пушкина в ее связи с соответствующими критическими направлениями пушкинской эпохи в значительной степени расчистит путь для понимания историко-литературной деятельности поэта.

Со временем журнальной деятельности Пушкина 1830 года и позже совпадает дальнейшая эволюция пушкинского стиля, ознаменованная Болдинским периодом (осень 1830 г.), для которого характерно, между прочим, тяготение к прозаическим формам. Проза Пушкина, не воспринятая в свое время критикой, представляет симптоматическое и характерное явление его эпохи. Не произведя сразу ошеломляющего впечатления (вроде «Руслана» или южных поэм), эти повести медленно, но верно внедрялись в сознание читателей и определяли традицию дальнейшей прозаической литературы. Достаточно напомнить то, как цитируется «Станционный смотритель» в «Бедных людях» Достоевского, чтобы понять, какую роль сыграла эта повесть в истории русской новеллы «о бедном чиновнике», характерной для натуральной школы и для Достоевского в особенности.

Литературный генезис пушкинской прозы и судьбы ее представляют особую проблему в историко-литературном изучении Пушкина. Здесь следует отметить работу Эйхенбаума в этой области («Сб. памяти С. А. Венгерова», «Сквозь литературу»).

Проблема Пушкина в историко-литературной его функции чрезвычайно трудна. Гораздо легче понять роль и место второстепенного поэта, чем роль и место Пушкина, и вовсе не потому, что у него этого места нет, что он «не вмещался» в свою эпоху, а главным образом потому, что воскрешение культа Пушкина в

80-х годах произошло уже на фоне полной разобщенности с пушкинской эпохой. Пушкинские произведения стали орудием совершенно иной культуры. Тон, доминировавший на Пушкинских празднествах в 1880 году или на юбилее 1899 года, был менее всего историчен. Проникновение Пушкина в школу, как средство воспитания, нейтрализовало Пушкина и сделало его неощутимым, незаметным. Поэтому чрезвычайно трудно в настоящее время преодолеть инерцию привычки по отношению к Пушкину и воспринять его в живой динамической форме, учесть революционизирующие принципы его творчества.

В этом отношении необходимо проникновение в поэтику и язык Пушкина. Изучения этого порядка только и могут создать прочную базу для исторической расценки его творчества. Как это ни странно, но в этом направлении не сделано почти ничего.

Язык Пушкина поражал современников своей пестротой, резкостью сочетания славянизмов с вульгаризмами и «прозаизмами». Но ближайшие эпигоны стерли ощутимость языка Пушкина, канонизировав его лексику как единственно поэтическую. Лексика Пушкина не изучена. История опытов составления словаря Пушкина изложена С. И. Бернштейном в сборнике памяти С. А. Венгерова. Главным препятствием к составлению словаря является отсутствие критически проверенного издания сочинений Пушкина. Так, Академия отложила этот вопрос до окончания своего издания. В Пушкинском семинарии С. А. Венгерова велась деятельная работа по словарю на основании брокгаузовского изд. (под ред. С. А. Венгерова). Ныне, когда известны дефекты издания Венгерова, обращение с этим материалом требует предварительной перепроверки по первоисточникам, т. е., в сущности, нового переиздания текста Пушкина. Следовало бы вообще отказаться от осуществления сразу словаря по всем пушкинским произведениям, ограничиваясь пока словарями к отдельным его вещам, напр. к каждой поэме в отдельности. При этом мы сталкиваемся со следующими трудностями. Язык Пушкина не был «правильным» литературным языком его времени. И в орфографии и в произношении Пушкин постоянно отходит от орфографической литературной нормы в сторону архаизмов и живого произношения. Далеко не все пушкинские формы были литературно приемлемы в печати. Поэтому в печати они при жизни Пушкина подвергались нивелировке (скрыпит — скрипит, крылос — клирос, два дни — два дня, приближился — приблизился, изо стола — из-за стола и т. д.). Но так как в эпоху

Пушкина твердых норм не было, то каждый корректор нивелировал по-своему. Так—в издании «Поэм и повестей» нередко одна и та же форма Пушкина передавалась различно в различных произведениях в зависимости от того, где произведение было напечатано впервые, т. е. какой предварительной нивелировке оно подвергалось. При таких условиях—печатный текст не может быть единственным первоисточником. Нужна сравнительная критическая оценка печатных текстов и рукописей, которая даст твердые основания для расценки текстов, дошедших до нас в одной только печатной форме. Ясно, что для словаря все тексты должны быть приведены к одному знаменателю, дабы разность форм, происходящая от разнотипных корректур, не была принимаема за колебания в произношении и правописании поэта. Вот почему прежде, чем приступить к составлению словаря по всем произведениям, необходимо составить один сравнительный словарь—но по всем источникам, имеющим характер первоисточников,—по одному какому-нибудь произведению Пушкина.

С другой стороны, словарь, безразборно объединяющий все произведения Пушкина, даст неправильное представление о языке Пушкина. Лексика произведений, предназначенных для печати, иная, чем лексика необработанных черновиков или переписки. Быть может, частные словари помогут лучше разобраться в лексических слоях пушкинского языка, чем один общий словарь, как бы точно ни оговаривалось в таком общем словаре употребление того или иного слова. Общий словарь явится итогом частных словарных работ. Но с него не следует начинать.

Замечу, что словарь Пушкина не будет иметь полного своего значения, если он не будет сопровождаться словарной работой над другими поэтами—его предшественниками, современниками и наследниками, т. к. основной момент—сравнительной оценки—в изолированном словаре отсутствует.

Более успешно продвинулась работа над грамматикой языка Пушкина. По крайней мере, мы имеем начало грамматики, сделанное проф. Будде. Правда, грамматика эта не удовлетворяет требованиям лингвистической критики; кроме того, проф. Будде пользовался непроверенными текстами.

Так обстоит дело с изучением языка Пушкина. Что касается поэтики Пушкина, то здесь наибольшее внимание привлекало до сих пор стихосложение Пушкина. Пионером в научной постановке вопроса о стихе Пушкина является Андрей Белый, давший в «Символизме» ряд статей, определивших направление нашего

изучения стихосложения. Работы А. Белого велись на сравнительном материале, но центральное место занимал Пушкин.

Среди позднейших работ по стиху Пушкина следует отметить обзор стиховых форм Пушкина, сделанный В. Брюсовым в брокгаузовском издании сочинений Пушкина (есть неточности в деталях), работу С. Боброва над стихом «Сказки о рыбаке и рыбке» («Новое о стихосложении Пушкина» — работа вызывает принципиальные возражения), В. Чудовского «О ритме пушкинской Русалки» (Аполлон. 1914. № 1—2), о «Евгении Онегине» (Несколько мыслей к возможному учению о стихе // Аполлон. 1915. № 8—9). Упомяну и мои работы: «О стихе Песен западных славян» (Аполлон. 1916. № 2), «Ритмика четырехстопного ямба Пушкина по наблюдениям над стихом „Евгения Онегина“» (Пушкин и его современники. Вып. 29 и 30), «Пятистопный ямб Пушкина» (Поэтика Пушкина: Сб. Берлин, 1923).

Перечисленные работы отправляются от схем Андрея Белого и занимаются преимущественно вопросом о распределении лексического материала (ударений и словоразделов) в пределах стихотворной строки Пушкина. За пределами этих вопросов по стиху Пушкина сделано очень мало. Могу назвать только работу В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (синтактико-строфические параллелизмы у Пушкина) и Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (интонационная структура пушкинских стихотворений).

К этому следует отнести работы по общим вопросам пушкинской поэтики, где авторы попутно захватывают и вопрос о стихе: Корш «Разбор вопроса о подлинности окончания Русалки по записи Д. П. Зуева», описания отдельных стихотворений, сделанные А. Белым (сб. «Символизм») и С. Бобровым («П. и Е. С.». Вып. 28).

Вопросов эвфонии пушкинского стиха касался В. Брюсов в статьях, вызывающих серьезные методологические возражения: «Звукозапись Пушкина» (Печать и революция. 1923. № 2), ср. Брик О. «Звуковые повторы» (сб. «Поэтика») и «Левизна Пушкина в рифмах» (Печать и революция. 1923. № 4). Лингвистический анализ пушкинской рифмы дан С. Бернштейном («Сборник памяти С. А. Венгерова»), ср. Жирмунский «Рифма, ее теория и история», Дурново «Записки по истории русского языка» (Изв. Отд. рус. яз. и сл. Рос. Акад. наук. XXIII. Кн. 2; мое «Русское стихосложение»). С. Бернштейн в настоящее время усиленно работает над вопросом об эвфонии русского стиха (в частности, пушкинского).

К сожалению, по вопросу о стихосложении Пушкина приходится ограничиваться только библиографической справкой, т. к. отдельные этюды в этой области еще не сведены в сколько-нибудь конкретные общие положения. Следует заметить, что в то время как лексика Пушкина поражала современников совершенной пестротой и новизной, создавая впечатление резкого диссонанса на фоне поэтической традиции, стихосложение его в ритмическом и эвфоническом отношении всегда признавалось необычайно «легким» (незатрудненность пушкинского стиха иногда ставилась ему в недостаток). В этом сказывается то, что Пушкин осуществлял какую-то естественную норму русского стиха начала XIX века, давая общее разрешение задачи стихового оформления речи. Поэтому — в изучении пушкинского стиха как-то ускользает его индивидуальность. Нетрудно, правда, проследить исторический генезис пушкинской фактуры (предопределенный главным образом Жуковским, отчасти более старой традицией XVIII века), но эта локализация во времени не дает резкой индивидуализации стиха Пушкина. Пушкин, Баратынский и Языков представляют 3 разновидности одного версификационного течения, причем Пушкин занимает какую-то среднюю, примиренческую позицию. Отсюда (особенно учитывая эпигонство XIX века) к пушкинскому материалу подходили как к некоторой норме русского тонического стиха и на пушкинском материале строились общие утверждения о природе русского тонического стихосложения. Действительно, в стихах Пушкина наиболее совершенным образом осуществились какие-то строгие законы речевого ритма и на его материале мы почти совершенно гарантированы от непреднамеренного, технически неловкого ритма, который мог бы появиться как компромисс между метрическими нормами и упрямо не укладывающейся в стих мыслью.

Такому положению вопроса соответствует и отсутствие сколько-нибудь разработанного сравнительного материала по другим поэтам. Вообще же изучению стихосложения препятствует методологическая неразработанность всего вопроса в целом. Наше знание о пушкинском стихе тесно связано с изучением русского стиха вообще,— а здесь, собственно говоря, все в будущем.

Вопросы теории пушкинской прозы, равно как и вопросы тематики, находятся еще в зачаточном состоянии. Здесь можно упомянуть работу М. Лопато «Опыт введения в теорию прозы» («Повести Белкина»), (Пушкинист: Сб. 3; имеется второе изд.— Одесса, 1918).

В общем для литературы последних лет характерен сдвиг от «абсолютного» Пушкина к сравнительно-историческому его изучению. До сих пор типичен был подход к пушкинским произведениям как к некоторым непреходящим, безотносительным ценностям, требующим исторической перспективы лишь в качестве некоторого второстепенного корректива; за последнее время внимание обращено на историческую роль Пушкина, на изучение его в среде литературных традиций его времени и с точки зрения интересов его эпохи. Момент исторический выступает на первый план, момент безотносительно эстетический уступает ему свое место. Пушкин все реже и реже выступает в качестве «классика», однообразно ценного для всех веков. Современное пушкиноведение работает под знаком историзма.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПУШКИНА

В творчестве Пушкина очень мало того, что мы называем «высказываниями». «От кого бы я ни происходил,— образ мыслей моих от этого никак бы не зависел. Отказываться от него я ничуть не намерен, *хотъ нигде доньне я его не обнаруживал, и никому до него дела нет»*. Так писал о себе Пушкин. Хотя здесь речь идет о социально-политических взглядах в узком смысле, но то же можно сказать и о философском «мировоззрении» и «мироощущении» поэта. Свои взгляды Пушкин не обнаруживал и считал, что до них никому дела нет. Уже современники его, зараженные философским устремлением, ставили это в недостаток Пушкину, подчеркивая у него недостаток «мысли». Неуловимость мысли Пушкина являлась досадным фактом для позднейшего усвоения его поколениями, для которых в литературе все заключается в «мысли». Русская литература богата была всяческими проблемами и всяческой философией. Казалось немыслимым, чтобы величайший поэт этими проблемами как раз и был беден. Для усвоения, ассимиляции Пушкина необходимо было его осмысление, примышление к Пушкину некоего «миросозерцания», которое являлось бы своего рода паспортом для входа в литературу, патентом на звание русского классика. Неуловимость мысли только интриговала исследователей. Чем труднее задача,

тем она заманчивее. Поэзия Пушкина являлась своего рода ребусом, который надо было разгадать, объектом для «углубления».

Подобное углубление началось очень давно — элементы его можно найти еще в стихах погодинского кружка при жизни Пушкина. Но там были лишь робкие намеки. Классическим опытом углубленной интерпретации Пушкина является блестящая речь Достоевского о Пушкине. Речь эта характерна для Достоевского — и идет вся мимо Пушкина. Далее у Достоевского, понятно, явились подражатели. «Вечные спутники» Мережковского являют нам новое преображение Пушкина. Окончательно утвержден этот метод углубления в работах М. О. Гершензона[14].

Совершенно естественно, что лица, углублявшие Пушкина, всегда к величайшему своему удовольствию находили у Пушкина совершенное соответствие с собственным мировоззрением. В большинстве работ этого типа мы находим типичные самопризнания авторов в цитатах из Пушкина. Наиболее характерным примером этого является, например, брошюра «Пушкин и христианство» Вл. Гиппиуса (где, между прочим, о христианстве вообще ничего не говорится).

П. Е. Щеголев в одной из своих рецензий справедливо заметил, что промахи, заставляющие принимать туманно-идеалистические размышления Жуковского за пушкинские создания, органически связаны с методом исследования, в котором исчезает точный смысл изучаемого и произведения Пушкина рассматриваются как загадочные картинки (см.: Книга и революция. 1920. № 2. С. 57—60).

Поскольку у исследователя ускользает объективная сторона произведений и выплывает на свет интуитивно вскрываемая «изнанка», постольку вообще объект становится безразличным, ибо крайне просто и легко подвести любой базис под любое произведение, ибо этот базис не обусловлен произведением, а приклеивается к нему путем несложных софизмов.

Подобную же систему интерпретирования, путем подбора произвольных аргументов и догадок, имеющих источником единственно остроумие автора, а ни в коем случае не методологически защищенное от случайностей изучение,— мы встречаем в прошлом в изложении социально-политических взглядов Пушкина. Каждый автор присваивал своей партии Пушкина, подкрепляя это наудачу выхваченными цитатами и строя из этих цитат свою собственную систему. (Последним образцом этого опыта можно

назвать книгу Н. Фатова, в которой Пушкин изображен анархистом.)

Но эти работы имеют общего с философским и психологическим углублением Пушкина, пожалуй, только произвольность аргументации (всем памятна система аргументации в критических статьях Мережковского) и стремление присвоить себе поэта. В остальном этот род работ обладает своими специфическими методами, своей логикой и методологией.

Основным методом в работах Гершензона является изобретенный им метод медленного чтения. Метод этот, соблазнивший многих последователей Гершензона, чрезвычайно заманчив, и выводы его кажутся неотразимыми.

Принцип медленного чтения сперва применялся Гершензоном в его биографических изысканиях. Исходил он из презумпции «элементарной правдивости» пушкинской поэзии (поистине элементарной, если Гершензон отрицает самую возможность написания Пушкиным стихотворения о зиме в иное время года и предлагает в соответствующем случае эту зиму понимать углубленно, как метафору и даже символ, единственно базируясь на датировке стихотворения). Эта «правдивость» давала возможность Гершензону улавливать в стихах биографические признания, на которых он и строил свою систему.

Нас здесь не интересуют биографические приемы Гершензона: по этому поводу уже говорилось в соответствующем месте. Но характерен переход от биографии к философскому углублению при сохранении метода исследования. В основе такого мягкого и незаметного перехода лежит предпосылка о некоем целостном знании. А выражаясь проще — искомая глубина пушкинского «мироощущения» приравнивается к фактам его жизни, неразрывно связанным с его поведением. Как в биографических изысканиях обреталась гипотетическая система, интерпретировавшая внешнее поведение поэта, так здесь обретается система внутреннего духовного поведения Пушкина — личности.

Медленное чтение применяется к разгадыванию загадочных картинок, к выискиванию «запрятанных» намеков, к воссозданию того духовного строя, который объяснил бы закономерность этих намеков.

Медленное чтение процеживает текст для уловления этих намеков.

Позволю себе сделать несколько элементарных возражений против системы медленного чтения.

Дело в том, что художественная речь, особенно речь стиховая, ритмическая, обладает своим, присущим ей эстетическим темпом. Ускоряя и замедляя ее — мы разрушаем эстетический принцип ее построения, снимаем «конструктивный» принцип. Это далеко не маловажный момент. Всем известно, что нельзя передать стихов прозой: выходит «то да не то». Глубокомысленный афоризм в стихах становится плоским в прозаическом изложении. Возможно и обратное: легкая стиховая метафора отягощается в прозаической речи, приобретая смыслы, вовсе не присущие ей в стихах.

Уже одно это показывает на опасность применения метода, меняющего темп художественной речи.

Имеются и другие, не менее важные возражения. Смысл принадлежит не словам, а фразам. Фраза имеет некоторое единство интонационного порядка, а одним из слагаемых интонации является темп. Замедляя чтение, мы как бы переакцентируем (в смысловом, логическом плане) речь, разбивая ее на более мелкие фразы (ибо поневоле отягощаем ее остановками, логическими ударениями, смысловыми каденциями). Смыслы начинают копошиться там, где их не было, каждое слово начинает выскакивать из контекста, вырабатывая себе какую-то суррогатную фразовую среду.

Но в прочно построенном художественном произведении значение слова определяется всецело контекстом, который отсекает все паразитические ассоциации. Возникновение этих паразитических ассоциаций, насколько оно не построено на сознательном расчете (каламбур, двусмысленность и т. п.), есть порок художественного слова. Между тем, выделяя в нашем восприятии каждое слово из фразы, мы разбиваем контекст и тем самым даем полную свободу для разгула этих паразитических ассоциаций. При медленном чтении невольно возникает вопрос «а что это слово значит» — и совершенно неизбежно вопрос этот разрешается не из минимума смысловых возможностей, определяемых контекстом, а из максимума ассоциаций, возникающих в связи с данным изолированным словом. Ассоциации эти неизбежно субъективны, т. к. возникают в психике читателя, не являясь результатом взаимодействия автора и читателя. Субъективны они в том смысле, что характеризуют не произведение в его единственном значении, а самопроизвольно возникающие у читателя мысли, определяемые его, читательской, индивидуальной психикой. Отсюда понятно, почему медленное чтение всегда приводит

к умилительному созвучию душ читателя и автора. Просто — под объективное значение читатель подставляет свое собственное и очень радуется, когда в собственных ассоциациях узнает себя.

Уже один механизм медленного чтения опорочивает подобный подход к произведению с целью его понимания (я принимаю медленное чтение для наблюдения грамматических форм, орфографии и т. п., приветствую его при корректуре, потому что корректору необходимо разбить апперцепцию слов по фразовому смыслу, чтобы обнаружить буквенную опечатку,— но протестую против медленного чтения как средства понимания произведения, обнаружения его смысла).

В любом произведении есть масса словесного «упаковочного материала», по выражению Л. В. Щербы. Фраза требует своего словесного наполнения, некоторой интонационной закругленности. Слова, достаточные для смысла, недостаточны бывают для фразовой заполненности. Являются «безразличные» слова — постоянные эпитеты, стертые метафоры и т. п. Эти упаковочные слова не осмысляются при чтении нормальном. Чтение медленное выдвигает упаковочный материал на первый план и заставляет его — хочешь не хочешь — так или иначе осмыслять. Получается переоценка слов, перегрузка значений.

Так французы, когда слово «amour» стерлось, заменили его словом «les feux». Это слово в поэтическом языке потеряло метафорический оттенок, превратившись в поэтический термин со значением «любовь». Естественно, что русские поэты переняли этот термин и в груди каждого «зажглося пламя» без всяких ассоциаций по первичному значению «зажигания» и «пламени». Слова эти имели в лучшем случае оттенок гиперболы. Но медленный читатель естественно будет вспыхивать о каждое пламя и дойдет до создания «термодинамической[15] теории душевных движений». И вот Пушкин награждается философией одного из греческих мудрецов, видевшего в огне начало всех начал. Но стоит медленному читателю заглянуть в другого поэта, напр. в Батюшкова, чтобы обнаружить, что этот греческий мудрец сидит и там. А отсюда — по календарю — делается выкладка, что Батюшков «влиял» на Пушкина и влил в него именно это духовное начало термодинамики.

Хорошо, что в данном примере мы имеем в руках реальные факты, которые опрокидывают подобную аргументацию. Но гораздо хуже, когда медленное чтение оперирует невесомыми «флюидами», углубляющими мудрость поэта.

Этот принцип в биографических и историко-литературных штудиях весьма невинен — ибо ему можно противопоставить научные методы, и всегда легко проверить выводы. Но в области неуловимого он положительно опасен.

Крупным дефектом медленного чтения является установление фиктивных корреляций между внешне сходными элементами художественных произведений. Ложная корреляция есть результат произвольного сближения по вторичным признакам, а медленное чтение грешит именно переоценкой всего вторичного. Здесь я имею в виду последние работы В. Ходасевича — «Поэтическое хозяйство Пушкина». В этих этюдах автор наблюдает «самоповторения» Пушкина. Но при этом он пишет: «Каждая группа таких автореминисценций *выявляет* какую-нибудь сторону в личности и творчестве Пушкина, освещает *частность, мало известную или не замеченную вовсе.* Самоповторения у художника не случайны, не могут быть случайны. Каждое *вскрытое* пристрастие,— к теме, приему, к образу, даже к слову,— *лишняя черта в образе самого художника.* Черта тем более достоверная, чем упорнее высказано пристрастие. В сущности, и здесь, как в точной науке, только повторность явления предохраняет от риска принять случайное за типическое» (курсив везде мой).

В этой формулировке совершенно отчетливо выступает неизбежность того, что творчество Пушкина отразится в этом исследовании, как в кривом зеркале. Все второстепенное, неважное — вылезет на первый план. Все «лишние черты» будут объявлены не только нелишними, но и заслуживающими самого внимательного рассмотрения. Если у фрейдизма есть еще предпосылка, что именно в обмолвках и в дефектах речи (исключающих, а не завершающих замысел) вскрываются тайные пристрастия и подавляемые инстинкты, то у аналитиков школы Гершензона и этой предпосылки нет. Единственно к чему они тяготеют вместе со школой Фрейда, это к подмене эстетического объекта психологическим, к замене изучения художественного значения произведения психологическим анализом личности поэта. Говоря про свое изучение, Ходасевич подчеркивает: «всего больше даст оно тому, кто интересуется психологией пушкинского творчества» (ср. «целостное знание» Гершензона).

Но каковы причины самоповторений. В первую очередь это повторяемость упаковочного материала. Если безразлично, какими словами дополнить фразу, то берутся самые банальные, самые незаметные и недейственные слова. А репертуар таких слов

весьма ограничен. Всякое относительно резкое слово заметно и действенно своей необычайностью и новизной. Незаметны только «общие», обычные слова. Все стершиеся метафоры и перифразы, все украшающие эпитеты — «юные» и «милые» девы, «златые» луны и «темные» рощицы — сразу под лупой анализа самоповторений выползут из тех темных уголков во фразах, куда запрятал их поэт. Банальщина, укрываемая поэтом (и необходимая, ибо только на фоне неощутимого полновесны и внятны его ответственные слова), заявит право на власть в художественном создании. Произойдет восстание банального. Гипертрофия внимания — это бедствие в научном изучении, ибо исследователю, поневоле принужденному читать текст внимательнее нормального, все время приходится бороться с самим собой, чтобы не впасть в буквоедство, не утратить живого восприятия произведения.

Другой источник самоповторений — это постоянная переработка собственных произведений. Из развалин старого, ненужного и незаконченного, отвергнутого из кодекса ответственных произведений, поэт создает свои цельные и ценные произведения. Удачный стих в интимной записочке, не предназначенной для включения в ряд прочных созданий, легко переносится в стихотворения первейшего значения. Но как оценить это самоповторение без точного знания истории текста, когда у исследователя под руками нет и издания, по которому он мог бы проверить авторский отбор. Ведь во всех изданиях сочинений Пушкина его черновики и случайные опыты перемешаны с законченными произведениями. А ведь в соответствующем случае чрезвычайно опасно говорить о самоповторении, когда мы имеем дело с разрушением лабораторного опыта, из разломков которого создается совершенное произведение.

Я не буду останавливаться на иных частных методах «углубления» Пушкина, полагая, что и перечисленное достаточно характеризует ту искажающую соразмерность частей работу, при помощи которой нетрудно наиболее ясное и прозрачное произведение превратить в ребус, в загадочную картинку. А какое значение может иметь разгадка явлений по существу не загадочных?

Обратимся к «положительным» результатам подобных исследователей. Наиболее скромные из них (к каковым я причисляю в первую очередь М. Гофмана, как автора «Благословения бытия Пушкина», произведения, проникнутого духом Гершензона, нес-

мотря на резкую полемику, которую автор с Гершензоном ведет) рисуют нам довольно скудную и плоскую «философию» Пушкина. Жизнерадостность, способность отзываться на все, беззаветная любовь к жизни во всех ее проявлениях, бесконечная терпимость, приятие «добра и зла». Но такой пассивизм — в сущности худшее обвинение Пушкина. Характеристика эта по существу отрицательна. Отрицательна она и объективно, ибо всякое «мировоззрение» предлагает какой-то выбор, разграничение «добра и зла», какое-то действенное отрицание этого зла. Слащавая всеприемлемость отнюдь для Пушкина не характерна (уж лучше этот базис подводить под Жуковского). И во всяком случае с таким жалким «мировоззрением» не только что лезть в классики, но вообще щеголять публично не особенно удобно.

Очевидно — не в этом «мудрость Пушкина».

Эту мудрость упорно и тщательно вскрывает Гершензон. Надо сказать, что в последних его работах мудрость эта измельчала. И «сны», и «тени», и «пламя» у Пушкина оказываются очень плоскими и декоративными. Поэтому я обращусь к наиболее «глубинной» книге — «Мудрость Пушкина» — и возьму оттуда статью под тем же заглавием (первая в книге и вторая по оглавлению статья).

Свою работу Гершензон сопровождает таким замечанием:

«Так учил Пушкин. Но он был поэт, а не философ. Мудрость, которую я выявляю здесь в его поэзии, конечно, не сознавалась им как система идей; но она была в нем, и наше законное право — формулировать его умозрение подобно тому, как можно начертать на бумаге план готового здания». «Я формулирую имманентную философию Пушкина, и мое изложение так же относится к его поэзии, как географическая карта — к самой стране». Здесь можно бы возразить против этих образных сравнений. Несомненно, что карта относится к стране, портрет к человеку, буква к слову несколько иначе, чем мудрость Гершензона к поэзии Пушкина.

Пушкин как-то писал Дельвигу: «Ты пеняешь мне за Московский Вестник — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее». Вряд ли Пушкин благосклоннее выразился бы о той мудрости, которую формулирует Гершензон. Действительно: «Самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумение, есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота и как неполнота, ущербность». Полнота, как внутренне насыщенная, пребывает в

невозмутимом покое, тогда как все ущербное непрестанно ищет, рыщет». Доказательство: «Ангел» у Пушкина не двигается и не смотрит, а только «сияет поникшею главой», а демон «летает, смотрит и говорит». Отсюда идет генерализация. Оказывается, Моцарт тоже сияет поникшей главой, а Сальери летает, смотрит и говорит; то же самое происходит с Татьяной (полнота) и Онегиным (неполнота). «Что же это?—спрашивает Гершензон.— Значит, в Пушкине ожил древний дуализм Востока и опять он делит людей на детей Ормузда и детей Аримана?» На этот вопрос можно бы ответить, что до Ормузда и Аримана добираться рано, что во всей литературе XVIII века происходило твердое разграничение героев на положительных и отрицательных, на «сияющих» и «летающих», что против этого разграничения Пушкин решительным образом протестовал и в своем творчестве осуществил преодоление морально оценочных границ между добродетелью и пороком, и в этом его индивидуально пушкинское устремление, а отнюдь не «в двух началах», имеющих очень простой корень в композиции новеллы, требующей резкой эмоциональной окраски героев. Но Гершензон довольствуется провозглашением «основного догмата» и продолжает его развивать: «По мысли Пушкина, ущербный бессилен исцелиться произвольно. Всякое желание и действие проистекает из ущербной природы, поэтому, взалкав совершенства и домогаясь его, ты этим новым желанием и действием только глубже погружаешь себя в ущербность». «Пушкин всем своим умозрением проповедует обратное—квиетизм: оставайся в грехе, не прибавляй к своим желаниям нового и страстнейшего из желаний—желания освободиться от желаний, что и есть святость. Какое поразительное открытие» (Мудрость Пушкина. С. 18—19). За этим открытием, на этот раз не доказываемым (очевидно, это есть логический вывод из первой посылки, не требующий проверки на тексте Пушкина), Гершензон переходит к «недосказанным откровениям»: «Ущербное в самом себе имеет потенциальную полноту, оно одноприродно с совершенством». Этот принцип относительности, недосказанный Пушкиным, влечет дальнейшие выводы: «Ущербность представляется Пушкину болезнью, когда внутри личности образовалось как бы противоречие. Но случается иногда, стихия вдруг, точно вулканическим взрывом, наполняет душу. Ничто так не волнует Пушкина, как зрелище этих потрясающих извержений». Но на изучении извержений Пушкина автор не останавливается, а заявляет, что Пушкин «никогда не пробовал

определить совершенства; но по всему составу его показаний должно заключить, что оно представлялось ему таким состоянием, когда стихийная сила равномерно распределена в личности, как бы гармонически циркулирует в ней». После классификации совершенств Гершензон снова возвращается к теме о мудрости вообще: «Поэзия хитра: она прикрывает сверху пучину разумной ледяной корой, которая радует—и поглощает взор; а под корой уже свободно и всенародно плавают глубоководные чудовища».

Самым глубоководным чудовищем, плавающим совершенно всенародно, является, понятно, эта «мудрость». Но поэзия, конечно, не так хитра. Гершензон перехитрил поэзию.

По существу этой мудрости говорить здесь не место. Может быть, это и мудро на самом деле,—во всяком случае, мудрено. Но в каком отношении стоит эта мудрость к Пушкину? Здесь уже совершенно ясно, что Пушкин и мудрость вещи разные, так как развивается она как цепь силлогизмов из первой посылки, и автор даже не прибегает к обычному методу интерпретаторов—высказыванию своих мыслей через цитаты из Пушкина. Для такой мудрости в Пушкине не нашлось подходящих цитат.

В основе подобного интерпретирования лежит порок «целостного знания», которое оперирует литературными фактами как фактами иного, не литературного порядка. Привычка к идеологической начинке в позднейшей литературе заставляет искать ее и в Пушкине, в то время как у Пушкина всякая мысль оценивается как художественная тема, с точки зрения ее эстетических возможностей. Пушкина нельзя пересказывать, тем более делать логические выкладки на основе метафорического пересказа.

Гершензон, понятно, частный случай. Но случай соблазнительный и соблазнивший. В самом деле, какая радость, «какое поразительное открытие» найти в Пушкине философский кодекс. С равным успехом в нем ищут идеологических кодексов и иного порядка (вплоть до кодекса уголовного: см. исследования о юридических взглядах Пушкина). Доколе мы будем оперировать с произведениями Пушкина как с иносказаниями, мы будем неизбежно блуждать в дебрях разных мудростей, и гершензоновского и полярно противоположного ему типа.

Не ставя вопрос широко о правомочности подобного подхода ко всякому литературному произведению (ибо действительность приучила литературу всех видов к иносказаниям), я хотел бы подчеркнуть только то, что для Пушкина, представителя совершенно определенной литературной традиции, для поэта, не

прячущего своей мысли, а, наоборот, добивающегося исключительной ясности, подобные подходы решительно не годятся.

Пушкина надо читать, не мудрствуя лукаво.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] История первого издания изложена Клеманом в статье «Текст лицейских стихов Пушкина» (Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пг., 1923). В статье есть мелкие ошибки, напр. о мнимой полноте Капнистовской рукописи. Ясно, что из тетради Капниста кое-что утрачено.

[2] Издание 1826 г. разошлось в несколько дней, и уже в конце февраля 1826 г. Плетнев предлагал приступить к переизданию. Но Пушкин отклонил это предложение, т. к. имел в виду печатать свои неизданные крупные произведения: «Цыганы», «Братья Разбойники», «Граф Нулин», «Борис Годунов» и новые главы «Онегина».

[3] Этот план (Майковского собрания) следует пополнить по плану Рум. муз. № 2374, л. 20, относящемуся к 1833 году, куда введены сверх названного — «Повести», «Пугачев» и «роман» («Капитанская дочка»).

[4] Онегинский музей приобретен правительством для Пушкинского Дома.

[5] Одним из сбивающих с пути моментов является то, что Пушкин очень свободно отрекался от тех своих произведений, за которые он не хотел нести художественной или иной ответственности. Пушкин отрекался от «Гавриилиады» и от некоторых других произведений (преимущественно лицейских).

Кстати, недоразумением является утверждение, что Пушкин отрекался будто бы от «Романса» („Под вечер осенью ненастной"). Версию эту пустил Анненков, который признал в «Романсе» идиллию и применил к нему след. слова из рукописей Пушкина: «В альманахе, изданном Г. Федоровым, между найденными Бог знает где стихами моими, напечатана идиллия, писанная слогом переписчика стихов г. Панаева». Речь здесь идет, понятно, о другом стихотворении, напечатанном Федоровым в «Памятнике Отечественных Муз» на 1827 г. «Фавн и Пастушка». В согласии с этими ненапечатанными заметками Пушкина Сомов писал в «Северных Цветах на 1829 г.»: «В «Памятнике муз» напечатаны отрывки из стихотворения Пушкина «Фавн и Пастушка», стихотворения, от которого поэт ныне сам отказывается и поручил нам засвидетельствовать сие перед публикой». Замечу, что Федоров в предисловии писал: «А. С. Пушкин, позволив издателю поместить в сем альманахе некоторые из первых произведений своей музы, не доверяя достоинству их, желал, чтоб издатель означил время сочинения их». Заявление это не может быть ложно, иначе опровержение Сомова было бы не так мягко. Очевидно, самоуправство

Федорова выразилось в помещении только «Фавна и Пастушки», остальное же было предоставлено ему Пушкиным. Итак: 1) Пушкин отрекался от своих стихов не в том смысле, что он их не писал, а в том, что не принимал на себя ответственности за давно написанное, 2) «отречение» относится не к «Романсу», а к «Фавну и Пастушке», 3) «Романс» самим Пушкиным был предоставлен Федорову для напечатания в «Памятнике», а прежде этого предполагался ко включению в собрание стихотворений 1826 г. (см. примечание Н. О. Лернера к стихотв. «Фавн и Пастушка»: Соч. Пушкина под редакцией Венгерова, т. 1, с. 312; а также рецензию М. Цявловского в сб. «Феникс», кн. 1, с. 174—177 на книгу Гофмана «Первая глава Науки о Пушкине»).

Также неосновательно мнение о том, что Пушкин отрекался от стихотворения «Любви, надежды...» (Чаадаеву). Протестуя против помещения Бестужевым в 1829 г. в альманахе «Северная звезда» за подписью *Ап* 7 стихотворений, из которых одно принадлежало Вяземскому, Пушкин писал: «В числе пиес, доставленных г. *Ап*, некоторые принадлежат мне в самом деле, другие мне вовсе неизвестны. Г-н *Ап* собрал давно мною написанное и заменил своими стихами те, кои не могли быть пропущены цензурой». Последняя фраза—указание на то, что в стихотворении «Любви, надежды...» стих «Минуты вольности святой...» заменен стихом «Подруги сердцу дорогой...». Других изменений, которые бы могли вызвать фразу Пушкина о цензуре, в альманахе Бестужева нет. Следовательно, в этой заметке Пушкина—не отречение от стихотворения, а признание своего авторства.

[6] См.: Бобров С. Записки стихотворца.

[7] См.: Пушкин: Сб. первый. М., 1924. С. 310—314.

[8] «Печать и революция», 1925 г. Доклад, читанный в Рос. институте истории искусств.

[9] См., напр., Вересаева: Поэт // Красная Новь, 1924. № 3.

[10] См.: Щеголев П. Е. Пушкин: Очерки. Спб., 1912. Гершензон М. О. Северная любовь Пушкина // Вестн. Европы. 1908, январь; Пушкин и его современники. Вып. 14 (ответ Гершензона на статью Щеголева, ответ Щеголева перепечатан в «Очерках»).

[11] См. мою статью в «Пушкинском сборнике памяти проф. С. А. Венгерова»—«Пушкин—читатель французских поэтов».

[12] См.: Гроссман Л. Пушкин и Шенье (Свиток: Сб. 1924. Кн. 3), дающего итог разработки вопроса. Впрочем, вопрос этот нельзя считать исчерпанным.

[13] См. «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова»; Пушкин и его современники. Вып. 31. Ряд работ Яковлева прочитаны им в научных обществах и в настоящее время печатаются.

[14] В настоящее время, отправляясь от Гершензона, по-своему углубляет Пушкина русская школа Фрейда (Ермаков в Москве, Харазов в Баку). До сих пор русский фрейдизм в этой области дал лишь карикатурные произведения, а потому этого направления я касаться не буду.

[15] Кстати—пора филологам отучиться от пользования терминами точных наук, мало им известных. В филологии вульгаризованы термины «динамика», «статика», «потенциальный» и т. п. Меж тем у себя на родине слова эти значат совсем другое. В филологии они часто совсем ничего не

значат. Это теперь осознается, но не до конца, и не так давно один проповедник «энтропий» в духовной жизни жестоко высмеял другого психофизика, нашедшего три состояния идей — твердое, жидкое и газообразное.

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ

ПУШКИН И НАРОДНОСТЬ*

1

Термин «народность» настолько многозначен, что возникает необходимость, прежде чем писать по данному вопросу, определить, в каком именно значении данный термин здесь будет употребляться.

Можно говорить о народности как свойстве произведений какого-либо писателя, понимая под этим степень проникновения произведений данного писателя в общую систему народной культуры, учитывая при этом и степень его популярности, и степень его воздействия на эту культуру; можно под словом «народность» разуметь внутренние свойства творчества писателя, т. е. насыщенность его произведений народными элементами, отражение в его произведениях основных народных черт и т. п. Хотя все это — вопросы, которые нельзя обойти при любой трактовке, но не об этом будет идти речь в дальнейшем. Исходным моментом для обсуждения и решения всех подобных вопросов является выяснение роли самой «проблемы народности» в литературном сознании писателя и отражения в его творчестве этого понимания данной проблемы. Под «народностью» в дальнейшем я буду понимать самую проблему национальной литературы, возникающую перед писателем как общественно-эстетическое требование. В частности, предметом настоящей статьи будет проблема народности, как ее понимал Пушкин, как

* Печатается по изданию: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии. С. 106—153. Впервые опубликовано в кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.— *Ред.*

он относился к этой проблеме и как это отразилось в его собственном творчестве и судьбах его литературного наследия.

«Народность» в литературе в этом понимании термина не является свойством, которое можно наблюдать и изучать в любых исторических условиях и в любой исторической среде. Это проблема, возникающая в определенную эпоху развития национальной жизни и наполняемая разным содержанием на разных этапах истории национальности. Проблема народности возникает тогда, когда совершается образование самих наций и как результат этого образования складывается потребность в национальной культурной самобытности. Это сознание в первую очередь отражается в области литературы, к которой и предъявляются требования наиболее полного отражения «национального характера».

Судьбы проблемы народности в России обычно связывали с эпохой национального движения в Германии и ставили в прямую зависимость от идей Гердера. Если это и справедливо по отношению к некоторым современникам Пушкина, то для него самого мы должны искать иную генеалогию проблемы. Идеи Гердера были чужды Пушкину и могли оказать на него воздействие лишь косвенно, через передатчиков, испытавших на себе влияние немецкого мыслителя. Самое имя Гердера упоминается Пушкиным лишь один раз в общем потоке имен, характеризующих безразборное чтение Онегина («Евгений Онегин», глава восьмая, строфа XXXV); в библиотеке Пушкина отсутствовали произведения Гердера.

Постановка проблемы народности у Пушкина была подготовлена, с одной стороны, судьбами проблемы национальной литературы во Франции, а с другой—спорами вокруг соответствующих вопросов у нас в России. Остановимся исключительно на фактах, бывших, несомненно, в поле зрения Пушкина.

Свое литературное воспитание Пушкин получил на основе изучения французских классиков и затем на протяжении всей своей жизни внимательно следил за развитием литературы во Франции и за сменой литературных школ и направлений.

Французский классицизм в своей наиболее чистой и строгой форме, сложившейся в XVII в., вовсе не знал проблемы национального искусства. Идеалом классиков был универсализм прекрасного, не зависящий от условий времени и места. Именно этот принцип универсальной красоты служил обоснованием обращения к произведениям античного мира как образцовым во всех

условиях. Античная форма как идеальная могла быть переносима в любую обстановку.

Конечно, это не свидетельствовало о том, что французская литература XVII в. сама по себе не была литературой национальной. Она была ярко выраженной национальной формой литературы, но у ее создателей не было отчетливого сознания этого факта. Литература Франции стремилась к экспансии, что отражало стремление к экспансии политической.

Однако уже в XVIII в. мы наблюдаем целый ряд коррективов, вносимых в идеи предшественников в пределах классической системы искусства. Прежде всего это выразилось в попытках создания национальной эпопеи. Наиболее заметным произведением этого рода была «Генриада» Вольтера, которая послужила образцом для аналогичных поэм в России (например, для поэм Хераскова «Россиада» и «Владимир»).

Возникнув в эпопее, национальная тема стала проникать и в другие жанры, являвшиеся в XVIII в. ведущими, в первую очередь в основной литературный жанр — в трагедию. Первым опытом трагедии на национальную тему была «Заира» Вольтера (1732 г.). В предисловии к этой трагедии мы находим очень интересное признание автора: «Английскому театру я обязан смелостью назвать на сцене имена наших королей и древних родов нашей страны. Эта новизна может стать источником нового рода трагедий, доныне нам не известных и в которых мы нуждаемся». Здесь характерна апелляция к английскому театру, т. е. Шекспиру. Вольтер, конечно, имел в виду исторические хроники Шекспира. Зависимость французского театра от Шекспира есть, конечно, симптом разложения классической системы[1].

Попытка Вольтера внести на трагическую сцену национальную тему не сразу вызвала подражания. Только приблизительно через 30 лет один из «малых» французских драматургов Дюбеллуа выступил с несколькими патриотическими национальными трагедиями. Главная из них — «Осада Кале» 1765 г. Трагедии Дюбеллуа имели большой успех отчасти благодаря правительственному покровительству, пропагандировавшему этот жанр как официально-патриотический.

Но скоро национальная тема в трагическом театре утратила характер официального патриотизма. Знаменательной датой в этом перерождении национальной темы был 1789 год. К этому году относится трагедия Жозефа Шенье «Карл IX». Направление этой трагедии было настолько отлично от всего, что в подобном

жанре писалось ранее, что автор предпослал своему произведению следующие слова: «Мне принадлежит заслуга претендовать на создание истинной национальной трагедии. Я имею право утверждать, что я первый написал трагедию такого рода, так как все согласятся, что романы в диалогах, проникнутые духом прислужничества, не могут почитаться национальными трагедиями. В последнее время появилось несколько трагедий на французские темы, но это — произведения, проникнутые предрассудками, прислужничеством и дурным вкусом. Дюбеллуа, рассчитывая на театральный эффект, вместо сюжета большого общественного интереса избрал рыцарские глупости и воинственные разглагольствования. Он все принес в жертву тщеславию старинных феодальных родов и самодержавной власти. Он создал трагедию антинациональную».

Итак, наступление революции внесло существенную поправку в понятие национальной темы. Подлинно национальной темой была провозглашена тема революционная, т. е. тема, отражающая народные интересы.

Таково было положение с вопросом о национальном элементе в литературе в пределах литературной школы французского классицизма. Вопрос значительно видоизменился с наступлением романтического кризиса во Франции. Но пушкинские впечатления в связи с идеями предшественников романтизма относятся уже к периоду, когда Пушкин переходил от своих ученических опытов к оригинальным формам творчества, к периоду первых лет по окончании лицея.

Чтобы учесть первые впечатления от споров вокруг идеи народности, относящиеся к начальным годам литературной деятельности Пушкина, необходимо вспомнить литературную обстановку, в которой эта деятельность началась.

В программе автобиографических записок Пушкина под 1811 г. значится: «Дядя Василий Львович.— Дмитриев, Дашков. Блудов». Эту сокращенную запись следует расшифровывать, по-видимому, следующим образом. Для поступления в лицей Пушкина из Москвы в Петербург привез его дядя Василий Львович. Поездка дяди была вызвана не только необходимостью отвезти племянника в Петербург. Одновременно Василий Львович хлопотал о напечатании полемической брошюры, направленной против Шишкова. По-видимому, и разговоры с Дмитриевым, а тем более с Дашковым и Блудовым были связаны с ожесточенной полемикой, завязавшейся между Шишковым и карамзиниста-

ми в лице Василия Львовича. Следовательно, уже первые литературные разговоры, врезавшиеся в память Пушкина (цитированные записки относятся, вероятно, к 1830 г.), были связаны с проблемами народности и европеизма в литературе.

Но здесь самое понятие народности выступало уже не в форме той революционной народности, о которой писал Ж. Шенье. Сторонником народности выступал А. Шишков, сочетавший со своим пониманием народности охранительные тенденции официального патриотизма.

Политические события 1812 г. еще острее ставили вопрос о патриотизме и о народности, но уже не в литературной плоскости. И Шишков выступил уже с развернутой программой. В «Беседе любителей русского слова», являвшейся оплотом литературной реакции, враждебной тому направлению, которое определило первые шаги Пушкина в литературе, Шишков в 1812 г. прочел «Рассуждение о любви к отечеству». Рассуждение это характерно как трактовка проблемы народности с позиций крайней реакции. Положения Шишкова следующие:

«Человек, почитающий себя гражданином света, то есть не принадлежащим ни к какому народу, делает то же, как бы он не признавал у себя ни отца, ни матери, ни роду, ни племени. Он, исторгаясь из рода людей, причисляет сам себя к роду животных». Однако, основываясь на том, что любовь к отечеству есть специфическая принадлежность человека, Шишков, сам того не замечая, обосновывает ее чисто зоологическими аргументами: «Самые звери и птицы любят место рождения своего. Человек ли, одаренный разумною душою, отделит себя от страны своей, от единоземцев своих и уступит в том преимущество пчеле и муравью? Какой изверг не любит матери своей? Но Отечество меньше ли нам, чем мать?» Характер народности Шишкова обнаруживается при его попытках определить конкретное содержание любви к отечеству: «Отечество (сказала мне одна из почтенных наших женщин) требует от нас любви даже пристрастной, такой, какую природа вложила в один пол к другому. Отними у нас слепоту видеть в любимом человеке совершенство, дай нам глаза посреди самого сильнейшего племени нашего усматривать в нем некоторые недостатки, некоторые пороки, возбуди в нас желание сличить их с преимуществами других людей: ум начнет рассуждать, сердце холодеть, и вскоре человек сей, ни с кем прежде несравненный, сделается для нас не один на свете, но равен со всеми, а потом и хуже других. Так точно

отечество. Когда мы начинаем находить в нем многие пред другими землями недостатки, когда станут увеселять нас чужие обычаи, чужие обряды, чужой язык, чужие игры, обворожая и прельщая воображение наше правдивою русскою пословицею: «там хорошо, где нас нет», и то хорошо, что не носит на себе отечественного имени, тогда при всех наших правилах, при всех добрых расположениях и намерениях будет в душу и образ мыслей наших нечувствительно вкрадываться предпочтение к другим и, следовательно, уничижение к самим себе, а с ним вместе неприметным же образом станет уменьшаться первейшее основание любви к отечеству, дух народной гордости...» Любовь к отечеству в концепции Шишкова требует «пристрастной слепоты», потому что ему дороги в первую очередь те самые недостатки, которые может заметить неослепленный гражданин. Задача Шишкова — борьба против духа безверия и духа пагубной философии, господствующего на Западе. Его любовь к отечеству зовет к тому, чтобы замкнуться в национальных традициях, а самые национальные традиции сводятся к православию и любви к царю[2]. Эти полемические принципы руководили Шишковым и в его филологических изысканиях, и против них были направлены нападки молодых карамзинистов. В зоологической теории Шишкова наши западники видели неприкрываемую проповедь человеконенавистничества и злобное отрицание всего, что дала человечеству революционная Франция. Чистота национальной идеи Шишкова не мешала ему в своей полемике против Карамзина и его приверженцев оперировать аргументами, заимствованными из контрреволюционных писаний Лагарпа. Естественно, что западники, влияние которых определило первые литературные шаги Пушкина, относились враждебно не только к филологическим теориям Шишкова, к его корнесловию, но и ко всей его теории народности в целом и не чужды были космополитизма. Вместо теории народности они выдвигали теорию европеизма, сближение с Европой, а самый термин «народность» избегали употреблять[3]. Пушкин, писавший под непосредственным влиянием карамзинистов, естественно, относился весьма отрицательно ко всей системе шишковской идеологии. Для него русский официальный патриотизм после спада национального возбуждения, вызванного событиями 1812 г., являлся идеологией враждебной. «Русское» направление писателей типа С. Глинки было для него чуждым; он, вероятно, сочувствовал насмешкам над этим направлением, заключавшимся в сатирах Батюшкова и Воейкова,

Так продолжалось во все время близости Пушкина с группой «Арзамаса».

Но к 1820 г. определилось и некоторое расхождение Пушкина с этой группой. С распадом «Арзамаса» Пушкин сближается с группой молодежи, которая в некоторых отношениях примыкала к шишковской «Беседе», разделяя с Шишковым исповедание принципа народности, но наполняя этот принцип совершенно иным содержанием. Эта группа представлена именами Катенина, Грибоедова и Кюхельбекера. Вместо охранительных идей официального патриотизма они наполняли понятие народности в литературе революционным содержанием. Идеи революционного патриотизма и революционной народности воодушевляли писателей-декабристов и их литературное окружение. В эту среду и попадает Пушкин в годы его пребывания в Петербурге до ссылки 1820 г., в годы создания им цикла гражданских декабристских стихов. Общение Пушкина с писателями, прямо или косвенно связанными с декабристами, не ограничивалось названными именами. Необходимо назвать литературную группу, объединявшую широкие круги петербургской литературной молодежи и руководимую декабристами. Это — «Вольное общество любителей российской словесности» («соревнователей просвещения»). Общество это находилось в сфере влияния членов «Союза благоденствия». Председателем его был Ф. Глинка, среди активных членов — Рылеев и Бестужев. В обществе принимали ближайшее участие друзья Пушкина — Дельвиг, Баратынский, Кюхельбекер. Не будучи организационно связан с этим обществом, Пушкин был близок с большинством его членов, с которыми и непосредственно сталкивался на собраниях «Зеленой лампы». Среди членов этого общества необходимо отметить Гнедича, являвшегося в эти годы ближайшим почитателем и отчасти руководителем Пушкина. Представитель высокой гражданской поэзии с явно выраженным прогрессивным направлением, Гнедич в эти годы пользовался большим авторитетом среди литературной молодежи. В литературных убеждениях Гнедича большую роль играли проблемы, связанные с вопросами народного искусства и национальных форм литературы.

Все эти встречи невольно втягивали Пушкина в круг вопросов, связанных с проблемой народности. К разрешению этих вопросов его непреодолимо влекли и его собственное творчество, и его положение главы романтического движения в России, какое он занял после выхода в свет «Руслана и Людмилы»,

Романтизм Пушкина тесным образом связан в своих истоках с предромантическим движением во Франции, в частности с именем де Сталь. Книги де Сталь «О Германии» и «Взгляд на французскую революцию», равно как ее романы, сыграли крупную роль в формировании политических и литературных взглядов Пушкина. Первую из этих книг имел в виду Пушкин в стихах «Евгения Онегина»:

Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де Сталь...

Здесь Пушкин встретил и тезис о народности в литературе. «Национальный характер влияет на литературу,— писала Сталь, подчеркивая ненациональную сущность классической традиции.— В цивилизации славян, развивавшейся позднее и поспешнее, чем у прочих народов, доныне сильно заметна подражательность в ущерб самобытности. То, что в них европейского, имеет французское происхождение. Восточные элементы (в оригинале ce qu'ils ont d'asiatique) так мало развиты, что их писатели еще не могли проявить подлинный характер, который был бы для них естественным». Определение «истинного романтизма», которое Пушкин нашел в этой книге, долго было для него мерилом литературных оценок. Для Сталь необходимость сойти с традиции классицизма диктовалась тем, что французский классицизм не представлял собой ничего подлинно народного: «Поэтические произведения в античном вкусе, как бы ни были совершенны, редко становятся народными, потому что в настоящее время они не связаны ни с чем национальным. Французская поэзия, будучи наиболее классической в круге современных литератур, единственная, не проникшая в народ. Октавы Тасса поют венецианские гондольеры. Испанцы и португальцы всех классов знают наизусть стихи Кальдерона и Камоэнса. Шекспир в Англии является в такой же степени любимцем в народе, как и в высших классах. Стихи Гете и Бюргера положены на музыку, и вы их услышите от берегов Рейна до Балтики. Наши французские поэты являются предметом восхищения всех образованных умов во Франции и в остальной Европе, но они совершенно неизвестны народу, и даже в городском мещанстве, потому что искусство во Франции, в противоположность тому, что мы видим в других странах, не возникло в той стране, в которой развивались его красоты». «Романтическая литература — единственная, способная к совершенствованию, так как корни ее в нашей

собственной почве, и, следовательно, только она может расти и питаться новыми жизненными силами» (глава XI второй части «О поэзии классической и романтической»)[4].

Книга Сталь вышла в свет в 1813 г., но знакомство с ней Пушкина относится, вероятно, к позднейшему времени, т. е. к 1817—1819 гг., когда перед ним возникли вопросы о необходимости преодоления классической традиции.

Формула Сталь ставила знак равенства между романтизмом и народностью. Естественно, что в такой обстановке проблема народности должна была привлечь внимание Пушкина.

К этому же вела и собственная судьба творчества Пушкина. Первая поэма Пушкина «Руслан и Людмила» встретила ожесточенные нападки на страницах «Вестника Европы», издававшегося Каченовским. Известны глумливые насмешки рецензента над поэмой, отчасти процитированные Пушкиным во втором издании поэмы как образец суждений, опровергнутых временем:

«Я не прочь от собирания и изыскания русских сказок и песен; но когда узнал я, что наши словесники приняли старинные песни совсем с другой стороны, громко закричали о величии, плавности, силе, красоте, богатстве наших старинных песен, начали переводить их на немецкий язык и, наконец, так влюбились в сказки и песни, что в стихотворениях XIX века заблистали Ерусланы и Бовы на новый манер; то я вам слуга покорный!.. Позвольте спросить: если бы в Московское Благородное Собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: здорово, ребята! — неужели бы стали таким проказником любоваться? Бога ради, позвольте мне, старику, сказать публике, посредством вашего журнала, чтобы она каждый раз жмурила глаза при появлении подобных странностей. Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами! Шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным, отвратительна, а нимало не смешна и не забавна. Dixi».

Итак, с позиций «благородного собрания» поэма Пушкина была признана мужицкой и освистана еще до своего выхода в свет (рецензия вызвана отрывками, напечатанными в «Сыне Отечества»).

Еще более обострила вопрос о народности журнальная полемика 1824—1825 гг. В статьях, преимущественно декабристского происхождения, вопрос о народности в литературе неоднократно

ставился, при этом имя Пушкина постоянно упоминалось. Большая часть этих статей привлекла внимание Пушкина.

В «Полярной звезде» на 1824 г. Рылеева и Бестужева было помещено критическое обозрение Бестужева — «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 г.». В этой статье говорилось: «Наполеон обрушился на нас — и все страсти, все выгоды пришли в волнение; взоры всех обратились на поле битвы, где полсвета боролись с Россией, и целый свет ждал своей участи. Тогда слова «отечество» и «слава» электризовали каждого. Каждый листок, где было что-нибудь отечественное, перелетал из рук в руки с восхищением. Похвальные песни, плохи или хороши они были, раздавались по улицам, и им рукоплескали в гостиных,— одним словом, все тогда казалось прекрасным, потому что было истинным. Но политическая буря утихла; укротился и энтузиазм. Внимание наше, утомленное блеском побед и подвигов, превысивших все затейливые сказки Востока, и воображение, избалованное чудесным, напряженное великим, постепенно погрузилось опять в бездейственный покой... Отдохновение после сильных ощущений обратилось в ленивую привычку; непостоянная публика приняла вкус ко всему отечественному как чувство и бросила его как моду. Войска возвратились с лаврами на челе, но с французскими фразами на устах, и затаившаяся страсть к галлицизмам захватила вдруг все состояния сильней, чем когда-либо. Следствием этого было совершенное охлаждение лучшей части общества к родному языку и поэтам, начинавшим возникать в это время, и, наконец, совершенное оцепенение словесности в прошедшем году. Так гаснет лампада без течения воздуха, так заглушается дарование без ободрений».

В следующем обозрении, напечатанном в «Полярной звезде» на 1825 г. («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года»), Бестужев выразился определеннее: «У нас есть критика и нет литературы; мы пресытились, не вкушая, мы в ребячестве стали брюзгливыми стариками. Постараемся разгадать причины столь странного явления. Первая заключается в том, что мы воспитаны иноземцами. Мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому. Измеряя свои произведения исполинскою мерою чужих гениев, нам свысока видится своя малость еще меньшею, и это чувство, не согретое народной гордостью, вместо того чтобы возбудить рвение сотворить то, чего у нас нет, старается унизить даже и то, что есть. К довершению несчастья мы выросли на одной французской лите-

ратуре, вовсе не сходной с нравом русского народа, ни с духом русского языка».

Одновременно с Бестужевым на ту же тему писал В. Кюхельбекер несколько с иной точки зрения. В своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», II, 1824) он выступил с настойчивой проповедью народной поэзии: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская; да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной! Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные—лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности. Станем надеяться, что наконец наши писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими. Здесь особенно имею в виду А. Пушкина, которого три поэмы, особенно первая, подают великие надежды».

Все три цитированные статьи были предметом особенно внимательного отношения к ним Пушкина. Будучи в непрерывной переписке с Бестужевым, Пушкин в своих письмах к нему постоянно обсуждал все его «Обозрения» из «Полярной звезды». По поводу первого из этих «Обозрений» Пушкин даже собирался написать специальную статью (известен ее черновик, начинающийся словами: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...»). Статья Кюхельбекера была вообще в центре внимания в это время. Пушкин цитировал ее в предисловии к первой главе «Евгения Онегина», возвращался к ней в строфах своего романа, а также набросал черновые заметки в возражении основным ее положениям. Эту же статью цитировал Пушкин, не называя автора, в своих «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» 1827 г.

По-видимому, статьи Бестужева и Кюхельбекера послужили основным поводом к тому, чтобы Пушкин поставил перед собой задачей самостоятельно ответить на вопрос, что такое народность в литературе. Со свойственной ему ясностью мысли он прежде всего обратил внимание на сбивчивость самого понятия народности в статьях, трактовавших этот вопрос. По-видимому, к 1825 г. относится неоконченная статья Пушкина по этому вопросу.

2

Заметка сводится к небольшому количеству кратко формулированных тезисов. Отправляясь от журнальной полемики, Пушкин подвергает критике те признаки народности, которые выдвинуты в статьях на эту тему:

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность».

Необходимость точного определения понятия народности в литературе приобретала для Пушкина особую остроту потому, что от разрешения этого вопроса зависел дальнейший творческий его путь. Мы видели из статьи Кюхельбекера, что судьбы «русской литературы» он ставил в зависимость от дальнейшей деятельности Пушкина. То же самое писал и Бестужев. Во втором обозрении, упомянув о скором выходе в свет «Цыган», Бестужев восклицал: «Куда не достигнет отныне Пушкин с этой высокой точки опоры?». Во «Взгляде на старую и новую словесность в России», напечатанном в «Полярной звезде» на 1823 г., Бестужев писал о Пушкине: «Еще в младенчестве он изумил мужеством своего слога, и в первой юности дался ему клад русского языка, открылись чары поэзии». Собственно говоря, литература по вопросу о народности в эти годы практически едва ли не сводилась к прогнозу личного творческого пути Пушкина, настолько он представлял собой вершинное явление русской литературы, настолько понятие прогрессивной литературы в передовых кругах русского общества (точнее — в декабристских кругах) сливалось с представлением о творчестве Пушкина. «Посмотри, как шагает Пушкин! Мы пигмеи перед ним», — писал Рылеев Туманскому в январе 1825 г.

Для Бестужева и Кюхельбекера их критические построения имели преимущественно абстрактно-теоретический интерес; иначе дело обстояло для самого Пушкина: он не имел возможности укрыться под предлогом, что кто-то другой «подает великие надежды» на осуществление его литературной программы. Его заметка о народности в литературе прежде всего являлась программой его собственного творчества, намечала основные задачи, стоявшие перед ним самим.

Отсюда то требование конкретности, точности, которое заключается в первых словах заметки: «Но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность».

Первые тезисы заметки Пушкина имеют отрицательный характер. Он отмечает неудовлетворительность традиционного термина «народность в литературе». Кюхельбекер настаивал на обращении к «летописям, песням и сказаниям народным». Бестужев заботился о чистоте русского языка и воевал против галлицизмов. Ни то, ни другое, с точки зрения Пушкина, не исчерпывает понятия народности. Он пишет:

«Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские слова».

Отношение Пушкина к этим двум требованиям неодинаково. Хотя вопрос о национальной теме (имевшей, как мы видели, уже вековую историю) и формулирован здесь как мнение «одного критика», но в действительности скептицизм Пушкина основан на длительном личном опыте и на общении с друзьями-декабристами. Сам Пушкин начинал свои опыты в «русском вкусе» с попыток разработки русской темы. В этом он шел за традицией XVIII в., выдвинувшей задачу создания национальной поэмы в плане героическом и в плане сказочно-сатирическом. В лицее Пушкин написал «Бову». В создании этого эпического отрывка Пушкин шел по стопам Радищева и Карамзина, отправляясь от их сказочных поэм «Бова» и «Илья».

Петь я тоже вознамерился,
Но сравняюсь ли с Радищевым? —

говорит Пушкин в начальных стихах своего «Бовы». Зависимость от Карамзина вскрывается непосредственным стилистическим анализом. И в этих поэмах ставилась задача разработки национальной русской темы. Карамзин писал:

Мы не греки и не римляне;
мы не верим их преданиям;
....
Нам другие сказки надобны;
мы другие сказки слышали
от своих покойных мамушек.
Я намерен слогом древности
рассказать теперь одну из них
вам, любезные читатели,
если вы в часы свободные
удовольствие находите
в русских баснях, в русских повестях.

Но в действительности поэмы Карамзина и Радищева имели вовсе не национальные корни; самый выбор их в качестве образца был подсказан Пушкину тем фактом, что в обеих поэмах перелицовывался на русский лад Вольтер, любимец Пушкина с первых его литературных опытов. Радищев писал:

О Вольтер, о муж преславный!
Если б можно Бове было
Быть похожу и кое-как
На Жанету, девку храбру,
Что воспел ты; хоть мизинца
Ее стоить,—если б можно,
Чтоб сказали, Бова только
Тоща тень ее—довольно—
То бы тень была Вольтера,
И мой образ изваянный
Возгнездился б в Пантеоне.

И Пушкин совершенно аналогично начинает своего «Бову» с воззвания к Вольтеру:

О Вольтер, о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом некиим,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!
Ты, который на Радищева
Кинул было взор с улыбкою,
Будь теперь моею музою!

Таким образом, уже первый опыт «русской темы» таил в себе элемент подражания иноязычному образцу. Точно так же и «Руслан и Людмила» носит на себе все следы чужой национальной традиции, и хотя Кюхельбекер и выделил ее из трех первых поэм Пушкина, вероятно, именно за сказочно-русскую тему, но для самого поэта к 1825 г. было совершенно ясно, что не на этом пути найдет он подлинные формы русской народной литературы.

Вспомним, с каким ожиданием отнеслась критика к обещанию Пушкина в эпилоге «Кавказского пленника» воспеть «Мстислава древний поединок». Находясь на юге в тесном общении с южными декабристами, Пушкин, несомненно под влиянием их советов, мечтал о национально-исторической эпопее, и в его бумагах находятся черновые наброски планов поэмы о Владимире[5]. Намерение его писать эту поэму было настолько серьезно, что известия о том проникли в печать. В разборе «Кавказского

пленника» в «Сыне Отечества» Вяземский писал: «С жадной поспешностию и признательностию вписываем в книгу литературных упований обещание поэта рассказать Мстислава древний поединок. Слишком долго поэзия русская чуждалась природных своих источников и почерпала в посторонних родниках жизнь заемную, в коей оказывалось одно искусство, но не отзывалось чувству биение чего-то родного и близкого. Ожидая с нетерпением давно обещанной поэмы Владимира[6], который и после Хераскова еще ожидает себе песнопевца, желаем, чтобы молодой поэт, столь удачно последовавший знаменитому предшественнику в искусстве создать и присвоить себе язык стихотворений, не заставил нас, как и он, жаловаться на давно просроченные обязательства». Приятели Пушкина всячески толкали его на путь эпической разработки русской темы. «Тень Святослава скитается невоспетая»,—писал Пушкину Гнедич; Рылеев в первом своем письме Пушкину убеждал его: «Ты идешь шагами великана и радуешь истинно русские сердца... Ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения—и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы». Несомненно, что в числе лиц, побуждавших Пушкина заняться разработкой русской темы, был и «первый декабрист» Владимир Раевский. По весьма вероятному предположению П. Щеголева, «Раевский не раз толкал Пушкина к подобным сюжетам»[7]. В этом убеждает хотя бы сопоставление стихотворения Раевского «Певец в темнице» с пушкинским замыслом поэмы «Вадим». В этой поэме (к которой примыкает и набросок трагедии на ту же тему) исторический сюжет служил предлогом для прямой проповеди революционных идей. Отрывок из трагедии о Вадиме писан в классическом стиле Княжнина и Озерова, т. е. по образцу трагедий французских.

Эти опыты разработки «русской темы» преимущественно из героического или сказочного репертуара Древней Руси Пушкин оставил ради иных тем, на личном опыте убедившись, что самый выбор темы нисколько не гарантирует национальную оригинальность и самобытность произведения.

Скептицизм Пушкина по вопросу о языке имеет несколько иные основания. Ближайшим поводом к его замечанию о языке было первое обозрение Бестужева (за 1823 г.). Сохранилась черновая заметка Пушкина, посвященная вопросу о русском языке. Она является непосредственным ответом на статью Бестужева. В статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 г.»

непосредственно за цитированными словами («так заглушается дарование без ободрений») следовала фраза: «О прочих причинах, замедливших ход словесности, мы скажем в свое время». Подхватывая последние слова Бестужева, Пушкин писал: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности, почитаются: во-первых, общее употребление французского языка и пренебрежение русского; все наши писатели на то жаловались, но кто же виноват, как не они сами. Исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого не может быть довольно привлекателен, у нас еще нет ни словесности, ни книг; все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке, просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут удовольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись: метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны».

Насколько эти взгляды были у Пушкина прочны, явствует из того, что все эти рассуждения почти без изменений он включил в статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», напечатанную в «Московском телеграфе» 1825 г., и затем в 1831 г. повторил их в «Рославлеве», который и опубликовал в «Современнике» 1836 г., незадолго до смерти. Говоря от имени воображаемой мемуаристки, Пушкин писал: «Вот уже, слава богу, лет тридцать как бранят нас бедных за то, что мы по-русски не читаем и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке... Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша, кажется, не старее Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только «Историю» Карамзина; первые два или три романа появились два или три года назад: между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены

все, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом, и мыслим мы на языке иностранном (по крайней мере, все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы».

Казалось бы, такая простая мысль, что создание русского языка не есть рецепт для создания народной русской литературы, а наоборот — чтобы образовался полноценный язык, необходимо создать национальную литературу и даже более — необходимо создать национальную культуру,— эта мысль по своей бесспорности не могла быть предметом полемики. Но для Пушкина важна была не полемика, а конкретная программа собственных действий. И в этом его мнении сказался личный опыт. Вспомним, что Пушкин вступил на творческий путь в годы усиленных споров о языке, в годы, когда столкновения глубоко идеологического порядка прикрывались формой чуть ли не грамматических контраверз. Полемика между Шишковым и карамзинистами, т. е. между так называемыми «славяно-россами», с одной стороны, и либералами европейского толка — с другой, сводилась к спору о природе литературного русского языка, о его отношении к славянскому языку, о галлицизмах и иных заимствованиях из западных языков и т. п. Стиль литературного языка был приметой идеологической принадлежности автора. Пушкин вырос в среде европействующих карамзинистов и понимал необходимость процесса европеизации для русской культуры. Но в то же время он понимал, что от проблемы создания прочных основ для развития национального русского литературного языка уйти нельзя. И в порядке решения этой проблемы он и пришел к убеждению, что дело не в грамматических рецептах, а в культурно-исторической роли языка. Прочен только тот язык, который удовлетворяет культурным запросам общества. Поэтому зависимость от западных влияний в русском языке останется неустранимым историческим явлением, пока самая русская культура останется в зависимости от западной, пока на русском языке не будет создана национальная культура, способная удовлетворить потребностям русского общества.

Иначе говоря, там, где его современники усматривали причину неполноценности русской литературы, Пушкин видел лишь следствие более крупных процессов. Это не значит, конечно, что вопрос о языке не стоял для него на очереди. Если мы просмотрим его статьи и заметки этого периода, то убедимся, что

вопросам языка он уделял много внимания и решал их далеко не в духе чистого «карамзинизма» или, вернее, «арзамасства» и вовсе не думал об отрыве будущего литературного языка от его исторических корней. Иногда Пушкин даже принимал некоторые положения Шишкова, освобождая их от реакционной подоплеки. В упомянутой статье о Лемонте и его предисловии к переводу басен Крылова, куда он ввел свои возражения Бестужеву, Пушкин писал: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI в. древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величавое течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения своих мыслей*».

Здесь характерно отношение к языку как к «материалу словесности». Точка зрения Пушкина историческая: он не предлагает экспериментировать над языком, а старается проследить исторические формы его развития и угадать исторические силы, на язык воздействующие. В данной статье он останавливается на причинах петровской реформы языка и на роли Ломоносова, особенно подчеркивая огромный культурный размах деятельности законодателя, утверждавшего «правила общественного языка». В характеристике деятельности Ломоносова ясно чувствуется идея Пушкина о неразрывной связанности развития языка со всесторонним развитием культуры. О Ломоносове Пушкин пишет: «Слог его, ровный, цветущий и живописный, заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным». В этих словах уже чувствуются элементы той системы, которая определила работу Пушкина в деле форсирования русского литературного языка.

Но проблема языка была для Пушкина вторичной и не разрешала основного вопроса о народности в литературе. В другом месте, позднее, он подчеркнул эту свою точку зрения, коснувшись вопроса об исторической роли французских реформаторов языка, действовавших на пороге XVII в.: «Малерб ныне

забыт подобно Ронсару; сии два таланта истощили силы свои в борении с усовершенствованием стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, нежели о мысли — истинной жизни его, не зависящей от употребления!»[8].

В заметке о народности в литературе свой отзыв о языке Пушкин оставил без комментария, но проблему «национальной темы» он сопровождает доводами. На примерах Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона, Ариосто и Расина он показывает, как произведения, написанные с явным отпечатком народности, могут трактовать тему, взятую вовсе не из жизни своего народа. Напротив, в произведениях Хераскова и Озерова, хотя и написанных на сюжет из русской истории, Пушкин не находит ничего народного. При этом Пушкин ссылается на слова Вяземского, сказанные им в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану». Вот точные слова Пушкина:

«Но мудрено отъять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и проч. достоинства большой народности; Вега и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских повестей, из французских ле; Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну; трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однако ж у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности. Напротив того, что есть народного в Россиаде и Владимире, кроме имен, как справедливо заметил Вяземский[9], что есть народного в Ксении Озерова, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия».

Цитата, приведенная Пушкиным из статьи Вяземского, имеет прямое отношение к спору о народности именно в связи с творчеством Пушкина, а потому будет нелишним привести полнее то место, из которого заимствована цитата.

Издавая «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, Вяземский предпослал поэме предисловие, которое носит характер литературного манифеста. Трактуя поэму Пушкина как явление русского романтизма, Вяземский дал формулировку основных расхождений между классиками и романтиками. Изложение он дал в форме диалога между издателем, исповедующим романтические убеждения, и воображаемым классиком. Касаясь основных проблем романтической литературы, Вяземский остановился на вопросе о народности:

«Издатель: Мы еще не имеем русского покроя в литературе: может быть, и не будет его, потому что нет; но во всяком случае поэзия новейшая, так называемая романтическая, не менее нам сродна, чем поэзия Ломоносова и Хераскова, которую вы силитесь выставить за классическую. Что есть народного в Петриаде и Россиаде, кроме имен?

Классик: Что такое народность в словесности? Этой фигуры нет ни в пиитике Аристотеля, ни в пиитике Горация.

Издат.: Нет ее у Горация в пиитике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, местности: вот что составляет, может быть, главное, существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства».

Рассуждения Вяземского, с одной стороны, вливаются в общий хор русской критики (в первую очередь декабристской), а с другой — отражают западноевропейскую полемику между классиками, с их идеалом универсальной красоты, и романтиками, утверждавшими принцип национальной литературы. Именно эту зависимость взглядов Вяземского от споров, происходивших на Западе, Пушкин отметил в «Письме к издателю „Сына Отечества"»: «Разговор» «писан более для Европы вообще, чем исключительно для России».

Что касается до слов Пушкина об Озерове, то они связаны с отзывом другого автора, на этот раз нерусского, но мнения которого имеют большой вес в пушкинских взглядах на проблему народности в литературе. Надо вспомнить, что около того же времени, когда Пушкин писал заметку о народности, он напечатал статью «О г-же Сталь и о г. А. М-ве», где вступился за французскую писательницу по поводу статьи Муханова, резко критиковавшего книгу Сталь «Десять лет изгнания». Эту же книгу Сталь, содержащую путевые очерки поездки Сталь по России в 1812 г., Пушкин цитировал в примечаниях к первой главе «Онегина», вышедшей в свет в 1825 г. Впоследствии он широко воспользовался данными этой книги в своем «Рославлеве», описывая пребывание Сталь в Москве. И вот в этих-то путевых заметках мы находим отзыв о «Димитрии Донском» Озерова: «Я была на представлении русской трагедии, написанной на темы об освобождении русских (Moscovites), когда они отразили татар и прогнали их за Казань. Князь Смоленский появлялся в древнем боярском костюме, татарское войско именовалось Золотой ордой. Вся эта пьеса почти полностью писана по

правилам французской драматургии; ритм стиха, декламация, распределение сцен, все было французское; одно лишь положение связано было с русскими нравами: глубокий ужас, внушенный девушке боязнью отцовского проклятия». Пушкин усугубил отзыв Сталь, не признав народности и за этой единственной ситуацией («Димитрий Донской», действие второе, явление I).

Таковы были предпосылки отрицательного отношения Пушкина к определениям народности, выдвинутым в статьях Бестужева и Кюхельбекера. Не следует, впрочем, преувеличивать значение расхождений, какие были между Пушкиным, с одной стороны, и Бестужевым и Кюхельбекером — с другой. В каком-то отношении они были представителями одной идеологической и литературной группы, и для Бестужева, так же как и для Кюхельбекера, Пушкин был ведущей фигурой в русской поэзии.

За отрицательной частью в статье Пушкина должна была следовать положительная. Однако он только начал эту часть, не дойдя до окончательных формулировок. Было бы ошибочным принимать написанное далее за все, что хотел сказать Пушкин.

Но прежде чем перейти к этой части, необходимо обратить внимание на одно имя, часто упоминавшееся в полемике 1824—1825 гг. о народности, которая велась вокруг Пушкина.

На «Разговор» Вяземского последовал на страницах «Вестника Европы» (1824, № 5) ответный разговор М. А. Дмитриева, в котором классик «побеждает» издателя. В ответ на слова Вяземского о народности оппонент обвинил его в том, что он смешивает два термина: народный и национальный. «Народная поэзия может существовать и у народа необразованного: доказательство тому наши старинные песни. Поэзия же национальная существует единственно у тех народов, которых политическое бытие тесно соединено с просвещением гражданским и одно в другом находит необходимую подпору... Вот мое мнение, которое, впрочем, не что иное, как плод соображений, выведенных из наблюдений новейших эстетиков. Между ними Ансильон самым верным способом доходит до определения национальной поэзии: он определяет сперва, что есть нация». На это Вяземский отвечал: «Всякий грамотный знает, что слово *национальный* не существует в нашем языке; что у нас слово народный отвечает одно двум французским словам populaire и national; что мы говорим *песни народные* и *дух народный* там, где французы сказали бы chanson populaire и esprit national». Как мы увидим далее, этот ответ Вяземского приобрел для Пушкина принципиальный характер.

В 1825 г. в «Московском телеграфе» Полевой поместил разбор первой главы «Евгения Онегина». В этом разборе Полевой коснулся и вопроса о народности; процитировав стихи Пушкина об Адаме Смите, Полевой пишет: «„Главный признак изящного есть простота“,—сказал один германский философ,—и что же простее, добродушнее этой насмешки над толками модных последователей Смита? Тот же философ говорит, что «народная (national) словесность берет у воображения то, что сильнее говорит уму и характеру народов», и эту народность, эту сообразность описания современных нравов Пушкин выразил мастерским образом. Онегин не скопирован с французского или английского, мы видим свое, слышим свои родные поговорки, смотрим на свои причуды, которых все мы не чужды были некогда».

Полевой не назвал имени «германского философа»; но это был тот же Ансильон, немецко-французский мыслитель, писатель по политическим и эстетическим вопросам. Цитируемые здесь слова его находятся в книге, вышедшей в 1824 г. под названием «Nouveaux essais de politique et de philosophie» («Новые опыты по политике и философии»). На стр. 342 первого тома мы читаем: «La premier caractere du beau est la simplicte»[10]. На стр. 357: «Toute philosophie nationale a toujours un cote vrai. Elle saisit les rapports qui out le plus d'affinitès avec le caractère et l'esprit d'uu peuple, et ce là ce qui explique et justifie sa fortune. Toute lihérature nationale a un beau côte. Elle saisit dans les arts d'imagihation ce qui parle le plus fortement à l'esprit et caractère d'un peuple»[11]. Обе цитаты взяты из серии афоризмов «О литературе». В дальнейшей полемике, возникшей по поводу статьи Полевого (ему возражал Веневитинов), имя Ансильона снова и неоднократно упоминалось в качестве авторитетного имени автора, обладающего «быстрым и проницательным взглядом».

Фредерик Ансильон был автором рассуждения «Анализ понятия национальной литературы» («Analyse de l'idée de litérature nationale», 1817). Именно эта работа упомянута в полемике Вяземского с М. А. Дмитриевым; она служила основанием для рассуждений о народности в эти годы. Основные тезисы статьи Ансильона сводятся к следующим.

В то время как наука международна, литература национальна. Условиями существования национальной литературы является наличие национальной индивидуальности или национального характера. Поэтому прежде всего Ансильон анализирует, каковы

факторы, создающие нацию как некоторую моральную индивидуальность. «Что такое нация? — спрашивает он. — Разве это простое множество людей, соединенных и согнанных как стадо силою случайностей или случайностью силы? людей, которые объединены только общностью земли, воздуха и влиянием одного климата? В подобной стране было бы только соединение физических единиц, а не организованное единство». Точно так же государственное объединение само по себе не создает морального единства. «Нация есть моральная единица, составленная из весьма разнородных элементов». В число этих элементов Ансильон включает единое правительство, если оно основано на участии народа в политической жизни и на принципах свободы, затем единство происхождения, единство веры и единство языка; последнее Ансильон считает наиболее существенным. «Нация является действительно нацией, в самом высоком смысле этого слова, только тогда, когда она заключает в себе наибольшее число объединяющих ее элементов, главным же образом общее правительство и общий язык. Только тогда члены этой нации могут иметь истинно национальный отпечаток, национальную индивидуальность». Далее Ансильон разбирает вопрос, что такое индивидуальность, и за существеннейший признак индивидуальности принимает внутреннюю организованность. «Нация явится индивидуальностью постольку, поскольку она составляет органическое целое и обладает характеристическими чертами, отличающими ее от других наций». «Идеи, привычки, привязанности, господствующие в народе, образуют его национальный характер, и произведение искусства в его глазах будет прекрасно только в той степени, в какой оно будет в соответствии с его национальным характером». «Когда изучают литературу других наций, надо забыть свою и становиться последовательно греком, итальянцем, испанцем, французом, англичанином, немцем». «В прекрасном абсолютное всегда соединяется с относительным, поэтому принцип абсолютной, универсальной красоты не исключает разнообразия в конкретных проявлениях. Подлинно совершенные произведения осуществляют принцип универсально прекрасного, сохраняя в то же время индивидуальный отпечаток национальности и личного дарования автора».

Таковы основные тезисы статьи, которой оперировала русская критика, дебатируя проблему народности в литературе. Популярность этой статьи заставляет предполагать знакомство с ней

Пушкина. Ее надо учитывать при анализе заключительных строк неоконченной статьи о народности. Вот эти строки:

«Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. Ученый немец негодует на учтивость героев Расина[12], француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит, однако ж, печать народности.

Климат[13], образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

Здесь намечены только те черты культурного и исторического своеобразия жизни народов, которые определяют сущность «народности». Однако собственного определения Пушкин не досказал, ограничившись общими положениями, уже получившими право гражданства, и не дописал своей заметки. Тем не менее основные черты концепции Пушкина были им уже намечены. Он решительным образом отметает все рецепты легкого создания «народной литературы», ставя разрешение вопроса в зависимость от создания подлинной национальной культуры, выражением которой и должна являться литература, претендующая на народность. Вопрос не в темах и сюжетах, не в форме и языке, взятых как самоцель, а в том культурном содержании, которое облекается в эти темы и в словесную форму. То, в чем его современники видели верное средство, правильный путь к созданию национальной литературы, является лишь «материалом словесности».

Чтобы точнее установить точку зрения Пушкина на народность в литературе, обратимся еще к некоторым его критическим заметкам, в которых он высказывался по данному вопросу попутно с другими вопросами литературы и истории.

Незадолго до того времени, как была написана заметка Пушкина, в прессе происходила полемика о русских баснописцах. Определилось два направления: в глазах одних лучшим баснописцем был Дмитриев, а в глазах других — Крылов. Деятельное участие в этой полемике принял Вяземский, который со всей страстностью арзамасца вступился за старшего карамзиниста Дмитриева, представителя «изящного стиля» в русской басне, превознося его в явный ущерб Крылову[14]. В этом вопросе Пушкин решительно разошелся с Вяземским. В марте 1824 г.

Пушкин писал Вяземскому: «Грех тебе унижать нашего Крылова. Твое мнение должно быть законом в нашей словесности, а ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь черт знает кому. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова; все его сатиры одного из твоих посланий, а все прочее первого стихотворения Жуковского. Ты его когда-то назвал le poète de notre civilisation. Быть так, хороша наша civilisation!»

По вопросу о литературном значении Крылова Пушкин выступил в печати в 1825 г. в статье о предисловии Лемонте к переводу басен Крылова: «Мы должны благодарить графа Орлова (издателя переводов басен Крылова), избравшего истинно народного поэта, дабы познакомить Европу с литературой Севера. Конечно ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочесть ему Крылова. Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов».

Прочтя эту статью Пушкина, Вяземский в порядке эпистолярного реванша написал Пушкину: «Что такое представительство Крылова? Следовательно, и Орловский[15] представитель русского народа. Как ни говори, а в уме Крылова есть все что-то лакейское: лукавство, брань из-за угла, трусость перед господами, все это перемешано вместе. Может быть, и тут есть черты народные, но, по крайней мере, не нам признаваться в них и не нам ими хвастаться перед иностранцами». На возражение Вяземского Пушкин отвечал шуткой: «Ты уморительно критикуешь Крылова; молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем духа русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. В старину наш народ назывался смерд (см. госп. Карамзина). Дело в том, что Крылов преоригинальная туша» (письмо от 7 ноября 1825 г.).

В этих шутках выражались различные позиции Вяземского и Пушкина. Вяземский еще оставался на позициях старого салонного карамзиниста с культом изящного вкуса хорошего общества, т. е. вкуса светского. Пушкину чужда эта несколько барская брезгливость. В Крылове он ценит не только его красочность, но

и демократизм его языка, равно как и демократизм его аудитории. Крылов — не салонный писатель. Это подчеркнул Пушкин в одной заметке, вызванной упреками по его адресу по поводу дороговизны отдельных глав «Евгения Онегина»: «Цена последнего издания басен Крылова, во всех отношениях самого народного нашего поэта (le plus national et le plus populaire)[16], не противоречит нами сказанному. Басни (как и романы)[17] читает и литератор, и купец, и светский человек, и дамы, и горничные, и дети». В 1836 г. в «Современнике» Пушкин отмечал: «На заглавном листе басен Крылова (изданных в прошлом году) выставлено: тридцатая тысяча». Чем шире распространение произведения (если, понятно, это распространение не вызвано нарочитой вульгарностью, «лубочностью» произведения, как это имело место в отношении романов Булгарина), чем оно популярнее, чем в большей степени оно обслуживает культурные интересы широких кругов, тем более в глазах Пушкина оно приобретает характер подлинно народного, потому что популярность являлась для него одним из признаков народности произведения.

Пушкин решительно восставал против «салонного» направления в литературе. Так, и на страницах «Полярной звезды» довольно часто слышались призывы к «благосклонным читательницам». Это были рецидивы сентиментального направления начала века, когда издавались «журналы для милых», когда в защиту от «злых насмешек критики» апеллировали к «прелестям наших милых читательниц» (М. Н. Макаров). Так, в «Полярной звезде» на 1824 г. А. Корнилович поместил статью «Об увеселениях российского двора при Петре I», посвященную баронессе А. Е. А., к которой автор обращается в надежде заслужить «улыбку ободрения»; в письме Бестужеву 8 февраля Пушкин высмеял эти слова Корниловича. За год до того Бестужев в своем обозрении разразился тирадой: «Наконец, главнейшая причина (бедности русской литературы оригинальными произведениями) есть изгнание родного языка из обществ и равнодушие прекрасного пола ко всему, на оном писанному! Чего нельзя совершить, дабы заслужить благосклонный взор красавицы? в какое прозаическое сердце не вдохнет он поэзии?». В письме к Бестужеву по поводу этого обозрения Пушкин посмеялся над образом «нежных читательниц» (13 июня 1823 г.)[18]. В своей статье о Лемонте Пушкин остановился на этих симптомах салонности в русской литературе и заметил: «Мильтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола». Это сказано в связи с

указанием, что именно так называемое «образованное общество», т. е. дворянские круги, является причиной порчи литературы, что придворные Людовика XIV и дамские салоны XVIII в. наложили на французскую литературу антинародную печать.

Когда в 1830 г. «Литературную газету» упрекали в «аристократизме», Пушкин писал: «В чем же состоит их аристократия?.. в дворянской спеси? Нет, в Литературной газете доказано, что главные сотрудники оной одни и вооружились противу сего смешного чванства, и заставили чиновных литераторов уважать собратьев мещан. Может быть в притязаниях на тон высшего общества? Нет; они стараются сохранить тон хорошего общества; проповедают сей тон и другим собратьям, но проповедают в пустыне. Не они поминутно находят одно выражение бурлацким, другое мужицким, третье неприличным для дамских ушей и т. п. Не они гнушаются просторечием и заменяют его простомыслием (niaiserie)... Не они толкуют вечно о будуарных читательницах, о паркетных дамах».

Мы видим из этих слов Пушкина, что задачу «народности в литературе» он осмыслял не только в порядке накопления национальных особенностей, того, что именовалось «местным колоритом», а в первую очередь в порядке демократизации литературы.

Вопрос о национальном партикуляризме был для Пушкина решен и формулирован в виде афоризма, напечатанного им среди других в 1827 г.: «Некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени кн. Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике той губернии, в которой находятся их поместия; со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке».

3

Выбор между салонным искусством и искусством народным был разрешен Пушкиным для собственного творчества именно около 1825 г., когда написана была трагедия «Борис Годунов». И дело не в выборе темы из русской истории. На русскую историческую тему Пушкин собирался писать трагедию «Вадим» еще в 1821—1822 гг., но стал писать ее по всем правилам французского классического театра, т. е. по канону Расина. В 1825 г. «Борис

Годунов» написан в совершенно ином строе и в иной системе, и Пушкин объясняет почему: «Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина». Противопоставление имен Шекспира и Расина сделано Пушкиным не в обычном осмыслении борьбы двух систем — романтической и классической,— а в связи с основным вопросом о народности, причем два значения слова «народный» (национальный и свойственный народу — демократии) в понимании Пушкина принципиально сливаются.

Чтобы учесть весомость этого замечания Пушкина, необходимо считаться с тем, что в эти годы спор вокруг драматургии являлся центральным во всей Европе. Теоретические манифесты следовали один за другим: в 1821 г. появился перевод трагедий Шекспира на французский язык с вступительной статьей Гизо, в 1823 г.— перевод трагедии Манцони «Граф Карманьола» с «Письмом к Шове», где дается острая критика основ классической драматургии. В том же году выходит книга Стендаля «Расин и Шекспир». В течение всего 1825 г. на страницах «Globe» ведется полемика вокруг проблем романтизма, причем вопросы драматургии занимают первое место. Характерной особенностью этого периода борьбы за романтический театр во Франции было то, что она велась с либеральных политических позиций, в то время как в романтической лирике еще господствовали религиозно-монархические настроения. Все это — факты, имевшие большое не только литературное, но и общественное значение, потому что именно драматургия являлась в это время наиболее действенным жанром, наиболее значительным по своему общественному значению. Французские романтики не считали свою борьбу завершенной, прежде чем не завладели сценой (что произошло уже позднее — в 1829—1830 гг.).

Характерной особенностью этой борьбы за романтическую драму было то, что главными участниками ее со стороны романтиков были представители молодого либерализма, в то время как романтическая лирика начала 20-х годов связывала себя с католицизмом и роялизмом. То отрицание французского романтизма, которое мы встречаем в письмах Пушкина времени его пребывания на юге, относилось именно к этому реакционному направлению в романтизме, связанному с кругом участников журнала «Французская муза», и, конечно, не распространялось на пропаганду романтизма на страницах «Globe», где среди борцов за романтическую драму мы встречаем имена Дювержье де

Орана, более известного своей политической деятельностью, Ж. Ж. Ампера и др.[19]

Пушкин, который с таким вниманием следил за всем, что происходило в Европе и у себя в России, естественно, придавал большое значение своему драматическому опыту, может быть, даже преувеличивая общественное значение театральной реформы для России. Он писал, что был бы огорчен неуспехом своей драмы, потому что «всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены». Та борьба, которую он вел за право напечатать «Бориса Годунова», несмотря на неоднократные запреты и упорное сопротивление Николая I и Бенкендорфа, показывает, что в этом вопросе было затронуто не только авторское самолюбие. Дело шло о произведении, от которого Пушкин ожидал важных последствий для русской культуры.

В черновиках Пушкина сохранилось много подготовительных заметок о драме. Они находятся в непосредственной связи с тем, что им было написано около 1825 г., в дни, когда писалась его трагедия, по вопросам народности в литературе. Эти заметки приобретают особое значение, так как в них можно видеть замысел литературного манифеста, которым он хотел сопроводить издание «Бориса Годунова».

Традиция литературных манифестов драматургического порядка ведет свое начало с XVIII в. и, может быть, коренится в фактах еще более ранних, относящихся к полемике вокруг «Сида» Корнеля. Вольтер превратил жанр «посвящений», имевший ранее целью получение денежной благодарности от лица, коему они были адресованы, в повод для изложения своих принципиальных взглядов на драматическое искусство. Так, он предпослал своей трагедии «Брут» (1730 г.) письмо к Болинбруку, содержащее целый трактат о трагедии. Этим он подал пример для таких же предисловий другим драматургам. Эти предисловия к пьесам сохраняли часто форму посвящения или письма, адресованного реальному или вымышленному лицу, иногда же приобретали обычную форму предисловий. Романтики не раз обращались к такой форме литературных деклараций; таково, например, «Письмо к лорду***» А. де Виньи по поводу постановки «Венецианского мавра» в его переводе (1829); но первое место среди романтических деклараций занимает знаменитое «Предисловие к Кромвелю» В. Гюго (1827 г.).

В этом же ряду литературных деклараций задумывал Пушкин предисловие к «Борису Годунову», которое то приобретало

форму письма, то укладывалось в обычные формы предисловия. Он несколько раз принимался за него, и у него накапливались основные тезисы, которые по образцу аналогичных литературных манифестов этого рода 20-х годов отправлялись от вопросов классической системы драматургии, в первую очередь от пресловутых трех единств, но, по существу, далеко отходили от узких проблем драматургической поэтики, представлявшихся Пушкину слишком мелочными «гремушками и пеленками младенчества».

Трагедия Пушкина вышла в свет без предисловия. Однако Пушкин не оставил идеи такого предисловия, но отложил его до второго издания трагедии, которому не суждено было появиться при жизни поэта. Вскоре по выходе первого издания он писал Е. Ф. Розену: «Думаю для второго издания написать к вам письмо, если позволите, и в нем изложить свои мысли и правила, коими руководствовался, сочиняя мою трагедию». В плане издания своих сочинений он предполагал поместить трагедию с примечаниями. Надо думать, что примечания эти должны были не столько носить исторический характер, сколько представлять собой литературную декларацию.

Эти размышления о драме, связанные по существу с «Борисом Годуновым», получили наиболее законченную форму случайно в черновом наброске, с данной трагедией не связанном, а вызванном посторонним поводом — драмой Погодина «Марфа-Посадница». Пушкин готовил критическую статью об этой драме, и в порядке критического обсуждения чужого произведения должны были быть формулированы основы его воззрения на драму вообще. Статья носит весьма черновой характер; часть ее является простым планом, а в написанной части не все оригинально: некоторые утверждения носят характер конспективных выписок, содержащих чужие аргументы. Эти аргументы должны были найти свое место в общей системе рассуждения, принадлежащей самому Пушкину, и в окончательной редакции, по-видимому, Пушкин предполагал дать им оригинальное развитие. Нам сейчас безразлично, из каких источников черпал Пушкин изолированные аргументы. Гораздо существеннее общая система аргументации, принадлежащая только Пушкину и выражающая его взгляды.

Статья начинается с общего введения в историю драматических жанров. Исходным тезисом Пушкин избирает положение о народном происхождении драмы: «Драматическое искусство родилось на площади — для народного увеселения». К этому тезису

присоединяется другой—на некоторой стадии развития драмы она проникает в дворцовую обстановку: «С площадей, ярманки Расин переносит ее во двор». Отсюда два типа драмы: народная, наиболее полное выражение которой Пушкин видел в Шекспире, и придворная, осуществленная в театре Расина и всего французского классицизма.

Между этими двумя системами и предстоял выбор.

Прежде всего Пушкин переходит к критике классической системы. Он касается основ классической эстетики. Это совершенно необходимо иметь в виду при оценке его дальнейших положений: Пушкин берет основы классической поэтики в самых ее традиционных, самых «школьных» положениях. Формулы, против которых он борется, должны быть рассматриваемы лишь как элементы классической системы, а не сами по себе. В аргументах против классических правил Пушкин часто сходится с романтиками, потому что именно в романтической борьбе с классиками были нащупаны наиболее слабые и омертвевшие элементы классицизма.

«Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностию, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда, мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза». В самом деле, достаточно заглянуть в любую поэтику начала XIX в., чтобы убедиться, что система самого условного и неестественного искусства—классицизма французского толка—обосновывалась этими двумя принципами. Так, например, в одной популярной школьной поэтике издания 1804 г. (Domarion. «Poétique Française adoptèe par la comission des livres classiqes pour l'usage des lycées et des écoles secondaires») мы читаем: «Подражание изящной природе (imitation de la belle nature)—общий принцип всех искусств[20]. Подражать природе значит верно изображать предмет, который существует или может правдоподобно существовать. Подражать изящной природе значит верно изображать предмет настолько совершенный, насколько мы можем его мыслить, независимо от того, существует ли он или если не существует, то мог бы существовать. Такое именно подражание и составляет поэзию: она изображает только предметы совершенные в самих себе». Такова полная формула того принципа, который оспорен Пушкиным. Было бы большой ошибкой смешивать принцип «подражания изящной природе» с принципом подлинного изображения

действительности; принцип, формулированный классиками, по существу, был диаметрально противоположен по своему содержанию и выводам принципу реализма в искусстве.

Вопрос о пользе сводился в классической поэтике к постоянному цитированию слов Горация «miscere utile dulc» (смешивать с приятным полезное) и Буало:

Qu'en savantes leçons vorte muse fertile,
Partout joigne au plaisant le solide et l'utile[21].

Принцип «пользы» сводился к дидактизму и никак не говорил о социальной роли искусства как такового. Это требование поучительности стояло в резком противоречии с требованием «подражания природе», вернее вскрывало подлинную сущность первого принципа. В частности, о драматургии говорилось в уже цитированной поэтике: «Она не ограничивает своих задач тем, чтобы только нравиться: поучение (instruction) первый ее предмет: все средства, ею употребляемые, направлены к этой цели».

Таким образом, мы видим, что Пушкин оперировал формулами, скрывавшими за собой систему, которой обосновывались принципы придворного театра.

То же самое следует заметить о дальнейших словах по поводу «правдоподобия». И здесь мы имеем дело с термином, вошедшим в обиход классической поэтики, а вовсе не самое понятие в полном значении данного слова. Термин этот, как и многое в теории классического театра, ведет начало от Аристотеля, но с течением времени он изменил свое значение. Аристотель в XI главе «Поэтики» провозгласил правдоподобие верховным законом поэзии. Скюдери, выступая против «Сида» Корнеля (1636 г.), еще употреблял этот термин в общем значении, заявляя, что «из всех правил самое важное и основное для всякого произведения есть правило правдоподобия»: он применял это правило к оценке сюжета «Сида». Но вскоре употребление термина стало сужаться, и о правдоподобии стали говорить лишь в связи с единством времени и места. Так, Вольтер в предисловии к «Бруту» (1730 г.) писал: «Если автор берет два дня и два города для своего действия, то это значит, что у него нет достаточно умения, чтобы сжать его в пределах трех часов и в ограде одного дворца, как этого требует правдоподобие». Термин «правдоподобие» к началу XIX в. окончательно канонизировался как аргумент в пользу правил единства времени (т. е. правила 24 часов) и единства места (т. е. правила единой

«ограды», а в более строгом смысле — правила единых декораций на протяжении всей трагедии). В уже цитированной «Поэтике» говорится по поводу единства места: «Это правило основано на здравом разуме. Было бы ошибочным утверждать, что разные действия могли бы происходить перед глазами зрителя одно в одном месте, другое в другом. Для этого было бы необходимо, чтобы театр изображал последовательно разные места. Но эти перемены места оскорбляли бы правдоподобие и разрушали бы иллюзию. Зритель в начале действия находится в одном месте: как может он вообразить себя через несколько мгновений в другом?» Аналогичным образом с апелляцией к условно понимаемому «правдоподобию» обосновывалось единство времени (хотя 24 часа не укладывались в трехчасовую длительность спектакля). Об этом-то «правдоподобии», обветшалом и устарелом условном термине классической поэтики, и говорится у Пушкина, и против него были направлены удары романтиков. Так, Манцони в письме к Шове (1822 г.) писал: «Именно правдоподобие приносится в жертву правилам, будто бы построенным на правдоподобии». Гюго в предисловии к «Кромвелю» (1827 г.) говорил: «Что всего страннее, так это то, что рутинеры заявляют, что их правило двух единств опирается на правдоподобие, в то время как оно как раз и убивает правду (le réel). Есть ли что-нибудь более неправдоподобное, более абсурдное, чем этот вестибюль, этот перистиль, эта прихожая, банальное место, где наши трагедии с такой охотой развертываются, куда являются, неизвестно каким образом, заговорщики, чтобы ораторствовать против тирана, тиран — чтобы ораторствовать против заговорщиков, каждый в свою очередь, как будто бы они взаимно согласились буколически: «Alternis cantemus amant alterna Camenae»[22]. Пушкин подчеркивает, что схоластическая теория драмы, выдвигая правдоподобие в подкрепление наиболее условных «правил», почему-то игнорирует это самое правдоподобие в ряде реальных условностей искусства, неизбежных по самой материальной сущности спектакля, но гораздо более существенных[23]. Пушкин борется с пережитками в эстетических взглядах, коренившимися в теориях начала XVI в. и выдававшимися за непререкаемые правила Аристотеля.

Итак, все, что говорит Пушкин о подражании природе, о пользе искусства, о правдоподобии, является средством его борьбы против классических, т. е. придворных, форм трагедии. Правдоподобию школьных поэтик Пушкин противопоставляет

правдоподобие иного порядка: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот, чего требует наш ум от драматического писателя». Как видим, формула эта шире, нежели определение свойств, присущих только драматическому искусству.

Пушкин спрашивает: «Что развивается в трагедии? какая цель ее?» — и отвечает: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки». Это противопоставление двух начал — судьбы человеческой и судьбы народной — и параллельно им двух систем театра — придворной системы Расина и народной системы Шекспира — показывает, в каком направлении работала мысль Пушкина и что он ставил себе задачей в своем личном творчестве. В первую очередь — судьба народная: в этом сущность народного искусства.

Эти взгляды Пушкин и кладет в основу своего анализа свойств драмы, которую еще надлежит создать в русской литературе. Он ясно показывает, что это дело очередного труда, потому что народной драмы он еще не видит. «Театр оставался поприщем, чуждым нашим обычаям. Озеров это чувствовал. Он попытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории». Здесь Пушкин повторяет то, что им уже сказано было в заметке о народности в литературе[24], и этим обнаруживает теснейшую связь, какая существует между его статьей о драме и проблемой народности. Задача создания театра подлинно народного становится совершенно конкретной. Но Пушкин учитывает все трудности, возникающие перед ним: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла? где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие,— словом где зрители, где публика?»

Это целая программа деятельности. И вопрос, конечно, не в том, чтобы только «придворную, сумароковскую трагедию низвести на площадь», вопрос не в преобразовании одного только театра: речь явно идет о преобразовании целой литературы. И

программа Пушкина является прогнозом развития литературы на несколько поколений вперед, ибо только в точном сознании исторических перспектив мог он черпать силы для личного творчества и находить верные основы ему.

Статья Пушкина о драме относится к 1830 г., когда историческая роль его в русской литературе определилась. Он это сознавал и принимал на себя задачи, отсюда вытекающие. В этом отношении чрезвычайно любопытна одна формула, хотя и не вполне принадлежащая Пушкину, но Пушкиным принятая и как бы освященная им. В начале 1830 г. появился в свет альманах «Денница», в котором было напечатано литературное обозрение Ивана Киреевского. Пушкин очень подробно и сочувственно реферировал это обозрение на страницах «Литературной газеты». Киреевский констатировал в русской новой литературе три эпохи: период Карамзина, характеризуемый влиянием французской литературы, период Жуковского, окрашенный немецким идеализмом, и период Пушкина, которого он называет «проводником народного самосознания». Главная часть обзора и посвящена Пушкину. В своей статье о «Деннице» Пушкин по естественным причинам не воспроизводит всего того, что Киреевский писал о нем самом. Да, вероятно, и не все слова Киреевского, впадавшего иногда в запутанный риторизм, были для него полностью приемлемы. Но одну формулу Киреевского он удержал, освободив ее от того осложнения, которое несколько затуманивает эту формулу в обозрении Киреевского. Эту формулу Пушкин передал очень кратко, тремя словами: «Пушкин, поэт действительности»[25].

Формула эта в год окончания главного произведения Пушкина — «Евгения Онегина» — звучала для него не как простой ярлычок, лишенный глубокого содержания. Именно в этом, в поэзии действительности, Пушкин и признал за собой историческую миссию писателя, определяющего новую страницу в истории русской литературы — страницу, которой открывается период русской народной литературы, освобождающейся от чуждых влияний иностранных литератур, на выучку к которым принуждена была русская литература идти в предшествующие годы.

Хотя Пушкин и не оставил нам полного изложения своих взглядов на проблему народности в литературе, но эти взгляды явствуют из того, что им написано. Литература станет народной не тогда, когда она по какому-то рецепту поэтики придаст себе выбором тем или системой языка приметы местного, партикуляр-

ного порядка, а только тогда, когда она будет выразительницей народной культуры. Для этого необходимо, во-первых, чтобы она впитала культурные интересы нации и отразила их, избавя мыслящую часть общества от необходимости питаться исключительно импортом чужеродной культуры. Во-вторых, необходимо расширить социальный базис аудитории, выйти за пределы салонной и будуарной аристократической литературы и отказаться от бесплодного изящества светского общества, отстать от подобострастия, выйти на площадь. Только в таком случае, по мысли Пушкина, черты национального характера, сумма наслоенных историей культурных навыков станут органическим свойством народной литературы. Отсюда и ближайшая тема — судьба народа, т. е. соединение исторического начала с демократизацией литературы[26]. Изображение действительности, действительность как предмет и принцип литературы и есть ближайшая тема, характеризующая тот период, который открывался перед Пушкиным. Для судеб литературы в глазах Пушкина едва ли не одинаково важно как то, кто и как пишет, так и то, кто и как читает.

Таков итог обзора высказываний Пушкина на тему о народности в литературе. Уже из этого обзора следует, что полный ответ на вопрос могут дать не теоретические посылки, а само творчество во всем его содержании.

4

Собственно все творчество Пушкина вошло в состав национальной русской культуры как одно из основных слагаемых. Полное раскрытие народного содержания его творчества совпадает с анализом всего его наследия в целом и, конечно, не может быть предметом частного очерка. Здесь я коснусь только немногих черт его творчества, непосредственно вытекающих из его взглядов на народность в искусстве и усвоенных дальнейшей русской литературой, которая, более полным образом раскрывая эти черты, и приобрела тот особенный национальный характер, отличающий ее от всех иных литератур и благодаря которому она заняла свое почетное место среди литератур других народов, и не только освободилась от подражательности и рабского ученичества, но и в свою очередь оказала глубокое влияние за пределами своего языка и своей национальной культуры.

Под этим углом зрения лучше всего остановиться на произведениях, написанных после 1830 г., т. е. уже после того, как сложились у Пушкина изложенные здесь взгляды на народность в литературе.

Не случайно в следующем, 1831 г. Пушкин написал начало романа «Рославлев». Мы уже имели возможность убедиться, насколько это произведение связано с заметками, писанными около 1825 г. и отражающими круг вопросов, связанных с основной проблемой народности. Произведение это настолько же относится к области художественной прозы, как и к области публицистики и литературной критики[27]. По замыслу оно полемично. Поводом к нему послужил выход в свет одноименного романа Загоскина. Реакция Пушкина на трескучий и мелодраматический роман Загоскина поражает своей быстротой. «Рославлев» Загоскина вышел в конце мая, а уже в первых числах июня написана первая глава реплики Пушкина. Такая быстрая реакция находит свое объяснение в политической обстановке тех дней. Роман трактовал проблемы патриотизма и изображал критическую эпоху русской истории — 1812 год. Международное и внутреннее положение 1831 г. обостряло эти вопросы и делало их чрезвычайно актуальными. Достаточно вспомнить, что в июне же написано стихотворение «Перед гробницею святой...», в августе — «Клеветникам России», а в сентябре — «Бородинская годовщина». «Тяжелое время, тяжелый год»,— писал Пушкин в июле 1831 г. Вопросы патриотизма и народной гордости не были в эти дни абстрактными понятиями. Когда появился роман Загоскина, Пушкин увидел фальшь этого произведения с его человеконенавистнической, зоологической интерпретацией исторических событий величайшего значения, с его казенным патриотизмом, сочетавшимся с проповедью пользы исправников и кнута и бранью против всяких проблесков свободолюбия. Патриотизм для Пушкина не был синонимом политической реакции и апологии самодержавно-полицейского строя. И в своей реплике он переворачивает все характеристики Загоскина: он показывает светскую чернь, которая в начале войны произносит хвастливые и трескучие патриотические речи не из убеждения, а из трусости, в то время как незадолго до войны эти же люди щеголяли презрением ко всему русскому и «шутя предсказывали России участь Рейнской конфедерации». Этот ложный патриотизм светских кругов Пушкин рисует следующим образом: «Народ ожесточился. Светские балагуры присмирели; дамы вструхнули.

Гонители французского языка и Кузнецкого моста взяли в обществах решительный верх, и гостиные наполнились патриотами: кто высыпал из табакерки французский табак и стал нюхать русский; кто сжег десяток французских брошюрок; кто отказался от лафита и принялся за кислые щи. Все закаялись говорить по-французски; все закричали о Пожарском и Минине и стали проповедовать народную войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни». Эта жалкая картина настроений московского общества, «проворная перемена и трусость», вызывает негодование героини, являющейся в данном случае выразительницей собственных мнений Пушкина: «Полина не могла скрыть своего презрения, как прежде не скрывала своего негодования».

Но Пушкин не ограничивается публицистической сатирой. Он вводит в среду «светской черни» лицо, которое обрисовано в явном противопоставлении этим настроениям перетрусивших москвичей. Он выбирает в качестве такой фигуры мадам де Сталь. Выбор этот не случаен. Путевые заметки Сталь о ее посещении России в 1812 г. привлекли особое внимание Пушкина. В них он видел «взгляд быстрый и проницательный, замечания разительные по своей новости и истине». По его отзыву, она «первая отдала полную справедливость русскому народу, вечному предмету невежественной клеветы писателей иностранных». И, изображая «обезьян просвещения», Пушкин противопоставляет им представительницу подлинного просвещения, с именем которой в его собственных воспоминаниях связаны и первые его шаги в области политического воспитания, и первое знакомство с новыми идеями в литературе. Именно она дает урок подлинного патриотизма одному из «шутов» московского общества. Вот что говорит Полина о ней (и в данном случае за этими словами героини слышен собственный голос Пушкина): «Пускай она вывезет об этой светской черни мнение, которого они достойны. По крайней мере, она видела наш добрый простой народ и понимает его. Ты слышала, что сказала она этому старому, несносному шуту, который, из угождения к иностранке, вздумал было смеяться над русскими бородами: «Народ, который, тому сто лет, отстоял свою бороду, отстоит в наше время и свою голову». Как она мила! Как я люблю ее!»[28]

Тема «простого народа», т. е. тема русского крестьянства, с этого времени становится едва ли не доминирующей темой в творчестве Пушкина. От «Истории села Горюхина» до «Капитанской дочки» крестьянство так или иначе фигурирует в ряде его

произведений. Образы русских встречаются и в лирике («Румяный критик...», «Сват Иван...»), и в сказках («Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке»), и главным образом в прозе. При этом Пушкин не ограничивается жанровым изображением крестьянских типов. Верный принципу изображать «судьбу народа», он подходит к вопросу об изображении крестьянства с точки зрения изображения его в его исторических судьбах. И здесь одна черта исторического порядка останавливает его внимание.

«История села Горюхина» (1830 г.), результат наблюдения крепостного быта в Болдине и Кистеневке, является в то же время и результатом исторических размышлений о разорении крепостной деревни. Достаточно вспомнить все, что написано Пушкиным по вопросу о раздроблении поместий, об обнищании дворянства и т. д., чтобы видеть связь — не пародическую, а принципиальную — между изображением Горюхина и образом мыслей Пушкина по вопросам социальной истории крепостной России. «История села Горюхина» осталась незаконченной. Но сохранился черновой план дальнейшего. План заканчивается характерным словом: «Бунт».

Бунт горюхинских мужиков в пародической рамке белкинского летописания не мог достигать больших масштабов и, по-видимому, замышлялся Пушкиным лишь как эпизод скорбной истории разоряемых мужиков обнищалого поместья. Но тема осталась. Не осуществив ее в «Истории села Горюхина», Пушкин принимается за нее снова в романе 1832 г. — «Дубровский». Здесь бунт уже достигает несколько более крупных масштабов. Он начинается с сожжения судейских приказных вместе с исправником, но затем разгорается, и бунтующие мужики организовывают разбойничью шайку, наводящую ужас на всю свою губернию. Масштаб бунта достиг уже губернских размеров, но, конечно, это еще не «судьба народа».

Пушкин остался недоволен «Дубровским». Написав уже две части и набросав план третьей, он бросил свой роман. По-видимому, мелодраматический характер героя и механичность романтической интриги были причинами, по которым Пушкин расстался со своим произведением, не доведя его до конца. Конечно, трудно угадать, что именно заставило Пушкина вдруг оборвать трехмесячный, почти непрерывный труд. Но вот что говорят факты: в то время как он писал свой разбойничий роман, где крестьянский бунт разрешается грабежом на больших доро-

гах, именно в тот момент, когда он описывал бой между шайкой Дубровского и правительственными войсками в лесу, он набросал программу нового романа, в котором тема крестьянского бунта вырастает до темы крестьянской революции и где вождем восставших крестьян был уже не дворянин Дубровский, а казак Пугачев.

«Дубровский» вырос из одного подлинного документа — дела об отобрании имения крупным помещиком у мелкого. По-видимому, подлинность этого документа, полностью включенного в роман, и была главным стимулом к романическому замыслу. Новая тема, избранная Пушкиным, открывала необозримое поле подлинных исторических документов, за изучение которых он немедленно и с большим увлечением принялся. Новая тема дала два произведения: «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку».

Посылая законченную «Историю» Денису Давыдову, Пушкин писал:

Вот мой Пугач; при первом взгляде
Он виден: плут, казак прямой;
В передовом твоем отряде
Урядник был бы он лихой...

Но характер «лихого урядника» полнее всего очерчен не в «Истории», а в романе. Этот образ весьма далек от традиционного «злодея», каким его изображали официальные историки и беллетристы до Пушкина. Вот отдельные характеристические описания из разных мест «Капитанской дочки».

«Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» (гл. II, «Вожатый»).

«Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая черную бороду своим широким кулаком. Черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъявляли ничего свирепого. Он часто обращался к человеку лет пятидесяти, называя его то графом, то Тимофеичем, а иногда величая его дядюшкою. Все обходились между собою как товарищи и не оказывали никакого особенного предпочтенья своему предводителю...»

«Несколько минут продолжалось обоюдное наше молчание. Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый

глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец он засмеялся, и с такой непритворной веселостью, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему» (гл. VIII, «Незваный гость»).

«Я нашел его готового пуститься в дорогу. Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему... Мы расстались дружески. Пугачев, увидя в толпе Акулину Памфиловну, погрозил пальцем и мигнул значительно...» (гл. XII, «Сирота»).

Вспомним характеристику Крылова в статье о Лемонте: «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». И в этом Пушкин видел отличительные черты русского народа. Все они присутствуют и в Пугачеве, вплоть до «живописного способа выражаться». По этому поводу достаточно вспомнить диалог в умете между Пугачевым и хозяином постоялого двора.

«...Опять ты в нашем краю! Отколе бог принес?—Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: «В огород летал, конопли клевал; швырнула бабушка камушком—да мимо. Ну, а что ваши?»

— Да что наши!—отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор.—Стали было к вечерни звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погосте.—«Молчи, дядя,—возразил мой бродяга,—будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину; лесничий ходит» (гл. II, «Вожатый»).

Но не только в таком, по определению Гринева, «воровском разговоре» проявилась живая речь Пугачева. За ним Пушкин (одинаково, как в романе, так и в истории) признает красноречие иного рода. Когда комендант читает воззвание Пугачева, Гринев замечает: «Воззвание написано было в грубых, но сильных выражениях и должно было произвести опасное впечатление на умы простых людей». Пушкин не имел возможности открыто от своего имени сказать то же в печатной «Истории Пугачева», но, по-видимому, красноречие пугачевских воззваний так его поразило, что он писал о том в замечаниях, поданных Николаю I: «Первое возмутительное воззвание Пугачева к Яицким казакам есть удивительный образец народного красноречия, хотя и

безграмотного. Оно тем более подействовало, что объявления или публикации Рейнсдорпа были писаны столь же вяло, как и правильно, длинными обиняками, с глаголами на конце периодов»[29].

Этот народный русский образ — подлинный крестьянский вождь крестьянской революции — и в данном замечании, и еще более в романе противопоставлен бледной фигуре русско-немецкого генерала. Не следует забывать, что по первоначальному замыслу Пушкина сам герой, а не антагонист его Швабрин переходил на сторону Пугачева. По-видимому, версия эта сохранялась до самой последней редакции. Можно думать, что цитированные слова Гринева: «В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему», — являются рудиментом этой первой редакции, мотивировкой перехода Гринева на сторону Пугачева. Переход этот совершался под моральным обаянием Пугачева.

И вместе с тем Пушкина нельзя упрекнуть в шаблонизации и идеализации образа. Это не выдуманный, а найденный Пушкиным образ.

Дело, конечно, не только в индивидуальном образе предводителя восстания, а в постановке самой темы восстания.

Самую тему революции Пушкин прямо назвал в романе, найдя для нее легальную формулу, данную им от имени Гринева: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». Возможно, что формула эта была искренней: в 30-х годах Пушкин был далек от проповеди «насильственных потрясений», т. е. революции. Но важно, что эта тема революции стояла перед Пушкиным как историческая тема, более того — как историческая проблема, определяющая будущие судьбы России. Эту формулу, почти без всяких изменений, мы находим в другом произведении Пушкина, которое он готовил к печати, но которое не увидело света по цензурным причинам: «Конечно, должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...»[30] Эта цитата из статьи, ныне известной под названием «Путешествие из Москвы в Петербург» (ранее она печаталась под заголовком «Мысли на дороге»). Статья эта посвящена книге Радищева. Мысль о крестьянской революции неизбежно привела Пушкина к книге Радищева, и характерно, что в годы работы над

темой пугачевского движения Пушкин писал о Радищеве и делал попытки напомнить о его имени в печати. Тема крестьянской революции в России, неразрывно связанная с проповедью Радищева, была для Пушкина в эти годы очередной и актуальнейшей темой. Пушкин воспользовался и формой романа, и формой исторического труда, и формой публицистически-литературной критики, чтобы поставить ее на очередь. И несмотря на цензурные препоны, в результате которых обе его статьи о Радищеве остались ненапечатанными, он нашел способ заявить громко об этой теме.

Характерно, с каким вниманием, с каким напряжением сил, вовсе не обычным для системы романтической техники того времени, Пушкин работает над этой темой, доходя до архивных изысканий, до опроса доживших свидетелей, современников изображенных событий, до объезда мест, в которых развернулись исторические события пугачевщины.

Тема крестьянского восстания не оставляет Пушкина и тогда, когда он обращается к сюжетам западноевропейским. Почти одновременно с работой над «Капитанской дочкой», в августе 1835 г., Пушкин пишет «Сцены из рыцарских времен», в которых опять-таки в основу положены эпизоды крестьянского восстания, происходящего в Германии в XIV в. И здесь симпатии Пушкина ничем не затушеваны. О них свидетельствуют тупые фигуры рыцарей, с одной стороны, и противопоставленные им фигуры талантливых мечтателей — поэта Франца, предводителя восставших крестьян, и алхимика Бертольда Шварца, изобретателя пороха. Этот порох и кладет конец господству рыцарей. План пьесы заканчивается знаменательной фразой: «Изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии».

Замечательно, что сочувствие крестьянской революции не вытекало непосредственно из системы политического мышления Пушкина, который был либеральным последователем Монтескье, Вольтера, Бенжамена Констана и Сталь и сам неоднократно высказывался за умеренную конституцию английского типа. Но с его программными взглядами боролись глубокое историческое чутье и инстинкт художника, проникавшие в истинный смысл «судьбы народа»[31].

Пушкин как художник, глубоко понимавший народную жизнь, знал, что подлинные источники жизни, силы и талантов находились не среди правящих кругов и механических исполнителей воли самодержавно-политического государства, а в самом народе,

еще порабощенном, но готовом рано или поздно свергнуть своих поработителей.

И после Пушкина тема крестьянской революции, независимо от политических симпатий или антипатий авторов, так или иначе присутствует в произведениях русских писателей и окрашивает в совершенно своеобразный цвет русскую литературу, в отличие от литератур западных. Это была тема, завещанная Пушкиным всему XIX веку.

Русская литература во многих отношениях вела генеалогию русских типов и тем с Пушкина. Так, с Онегина начинается длинный род русского интеллигента — род Печориных, Рудиных и их прямых наследников. Но, кроме такой генеалогии вершинных героев русских романов, Пушкиным же начинается и иной ряд героев, значительно меньшего масштаба, сыгравших едва ли не определяющую роль в развитии русской литературы, в истории русского реализма.

Именно в тот год, когда Пушкин кончил «Евгения Онегина». он написал две вещи, едва ли понятные вполне его современникам: это «Домик в Коломне» и «Станционный смотритель». Тема «малого человека» воспринималась в эти годы на фоне традиции старого плутовского или нравоописательного романа или же на фоне карамзинской сентиментальной повести. А так как произведения Пушкина не походили ни на то, ни на другое и не укладывались в привычные рамки трактовки подобных сюжетов, то критика просто пренебрегла ими и отнесла к разряду «повестушек», не имеющих иных заслуг, кроме некоторой непритязательной занимательности. Но для Пушкина выбор подобных героев был вопросом высокой принципиальности. И, подходя к теме «Медного всадника», где историческая символика развертывается вокруг тех же малых героев — Евгения и Параши, — он останавливается на законности своего выбора:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»
— А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?
Он мой приятель и сосед.
....
Скажите: «экий вздор», иль «bravo».

Иль не скажите ничего—
Я в том стою—имел я право
Избрать соседа моего
В герои повести смиренной,
Хоть человек он не военный,
Не второклассный Дон-Жуан,
Не демон—даже не цыган,
А просто гражданин столичный,
Каких встречаем всюду тьму,
Ни по лицу, ни по уму
От нашей братьи не отличный,
Довольно смирный и простой,
А впрочем, малый деловой.

Тема «малого человека» окрашивалась у Пушкина в особую моральную окраску, которую нельзя свести к формуле жалости. Сочувствие к человеку, те «добрые чувства», которые ставил себе в заслугу Пушкин, подчеркнувший эту сторону своего творчества в «Памятнике», сочетались с верой в силы человечества, с мотивами протеста и бунта. Моральный комплекс произведений Пушкина, который трудно определить короткой абстрактной формулой, так как всякая формула бедна и бессильна рядом с воздействием искусства, с насыщенностью художественной мысли и художественного слова, этот моральный комплекс и образует особую, национальную русскую систему гуманизма, усвоенную всеми великими писателями России XIX в.

Не прошло и десяти лет со дня смерти Пушкина, а его тема «малого человека» в своей специфической моральной атмосфере была подхвачена в «Шинели» Гоголя и в «Бедных людях» Достоевского и положила начало русской натуральной школе, которая явилась как бы закваской русского реалистического романа. Пушкин научил своих наследников и умению любить, и умению ненавидеть. И это особое умение воспринимать мир в моральной атмосфере произведений Пушкина стало национальной особенностью русской литературной культуры.

Можно говорить не только о ряде магистральных тем, перешедших от Пушкина к его великим наследникам, можно говорить о целой эстетической системе видения и восприятия мира, завещанной Пушкиным русской литературе. Если наши великие писатели верно отражали русскую действительность, художественным чутьем угадывая в ней самое главное, этим они обязаны своему родоначальнику Пушкину.

Приблизительно через сорок лет после смерти Пушкина произошло явление исключительной важности. Русская литература, к которой установилось традиционное пренебрежительное отношение на Западе, вдруг проникла на этот Запад и удивила культурного читателя своей новизной. Переводы русских романов последовали один за другим, вызывая оживленное обсуждение, целые книги, посвященные русской литературе и отдельным ее представителям. Перед западным читателем открылся «целый народ, даже целый новый мир». Русская литература стала не только модной (со всеми извращениями всякой моды), но она стала ведущей, она оплодотворила западноевропейскую литературу, и на основе русской литературы стали появляться новые литературные течения, открыто признававшие свою зависимость от великих мастеров русской литературы. Появился термин «âme russe» (русская душа), обнаруживший особую действенность национального морального содержания произведений русской литературы. Именно эта моральная атмосфера и поразила Запад, и явилась новостью, именно потому, что она глубоко национальна, потому что этим самым наша литература и была литературой народной. В русском романе увидели не только умение отражать все проявления жизни и раскрывать все душевные движения, не только художественную мощь исключительного размаха, но и национальное содержание раскрываемого, которое, как внезапно стало ясным западному читателю, не сводилось к местному колориту, зафиксированному двумя десятками русских слов, проникших в европейский обиход (типа «квас» и «самовар»), но и обогатило общечеловеческую культуру. Проникновение русской культуры на Запад, проникновение разительное и победоносное, с лихвой оплатило наш долг перед этой Европой, у которой мы когда-то усердно брали уроки.

И генеалогия русской литературы неизбежно приводит нас именно к Пушкину, знаменующему поворотный момент в истории русской культуры, в превращении ее в культуру народную.

Именно Пушкин, который по своему воспитанию, по типу мышления, по характеру своих интересов был наиболее европейским из наших писателей, явился одновременно и одним из наиболее русских, наиболее обогативших народную литературу. Не замыкаясь ни в классовых, ни в национальных рамках, он нашел путь к выражению культуры своего народа в том общечеловеческом, что и помогло ему и его наследникам поднять русскую литературу до уровня литературы мирового значения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ф. Шлегель писал по поводу реформы Вольтера: «Сюжеты старой французской трагедии никогда не заимствовались из национальной истории... но никакой род высокой поэзии, и менее всего трагедии, не должен оставаться совершенно чуждым национальному чувству. Вольтер понял этот недостаток и попытался исправить дело, выведя на сцену сюжеты, заимствованные из истории Франции, и преимущественно из эпохи романтического рыцарства. Первая трагедия в этом жанре, написанная им, не имела полного успеха, когда была поставлена; только позднее она нашла многочисленных подражателей» (цит. по фр. пер.: Histoire de la littérature ancienne et moderne. 11. 1829. С. 180—181). Ф. Шлегель называет «Заиру» «трагедией подлинно романтической». Внимание, оказанное Пушкиным «Заире», отразилось в заметке, посвященной сравнению Отелло с Оросманом, героем трагедии Вольтера. Самое это сравнение подсказано возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбах «Отелло» во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829 г.); как известно, «Заира» была первой попыткой приспособления сюжета «Отелло» на французской сцене.

[2] Именно это «Рассуждение» было одним из поводов привлечения Шишкова Александром к составлению манифестов и объявлений во время войны 1812 г. Эта деятельность Шишкова упомянута Пушкиным во втором послании к цензору: «Он славен славою двенадцатого года». Этого рода литературная деятельность Шишкова хорошо запомнилась Пушкину. Так, в объявлении об оставлении французами Москвы Шишков писал: «Сами французские писатели изображали нрав народа своего слиянием тигра с обезьяною». В шуточном протоколе лицейской годовщины 19 октября 1828 г. Пушкин, писавший этот протокол, сопроводил свое лицейское прозвище «француз» пояснением в скобках: «смесь обезианы с тигром», явно заимствуя эти слова из объявления Шишкова.

Цитируемые Шишковым слова «французских писателей» — ставшие поговоркой слова Вольтера. Так, Жан-Поль Рихтер в романе «Зибензэк» (1795 г.) в гл. IV писал: «Можно истолковать почти как слияние в одном, существе свирепого тигра и шаловливой обезьяны то, что Гревская площадь в Париже одновременно является местом казни преступников и местом народных празднеств» (пер. А. Л. Кардашинского. Л., 1937. С. 120, сноска). Шлегель в «Истории литературы» (фр. пер. 1829. Т. 2. С. 226) цитирует это определение со ссылкой на Вольтера в форме: «...во французской нации имеется и нечто от тигра и нечто от обезьяны». Вольтер в письме Даржанталю за 30 августа 1769 г. писал: «On croit que notre siède n'est que ridicule, il est horrible. La nation passe un peu pour ôtre une jolie tronpe de singes; mais permi les singes, il ga des figres, et il en toujoars eu». Ср. предисловие к трагедии «Les Qoebres» (1769 г.): «Quand la raison et perverte,e'homme devient un animal ferоce; les bo boeufs et les siuges se chargent cu'figrem» (имеются в виду Варфоломеевская ночь и аналогичные факты французской истории). Прозвище Пушкина зафиксировано, кроме протокола 1828 г., еще в воспоминаниях С. Д. Комовского: «...по страсти Пушкина к французскому языку называли его в насмешку французом, а по физиономии и некоторым привычкам обезьяною (и даже смесью обезьяны

с тигром) (Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 1899. С. 221). Судя по форме «обезиана», намеренно Пушкиным архаизированной, источником этой клички был именно манифест Шишкова, широко известный в лицейском кругу, а не сам Вольтер и не поговорочная форма, идущая от Вольтера.

[3] Следует отметить, что сам Карамзин (в это время уже автор записки «О древней и новой России» и официальный историограф) стоял в стороне от западнических увлечений своих учеников, но политические идеи его были чужды Пушкину.

[4] Любопытно отметить, что заголовком этой главы («De la poésie d'classique et de la poésie romantique») Пушкин воспользовался в качестве названия проектировавшейся им статьи в 1825 г. Что совпадение здесь не случайно, доказывается тем фактом, что название это записано Пушкиным на той странице рукописи, которая была заполнена черновиком статьи «О г-же Сталь и г. М-ве» Бонди С. Историко-литературные опыты Пушкина. Лит: наследство. 1934. Кн. 16—18. С. 422). Это является свидетельством интереса Пушкина к данной главе книги Сталь; впрочем, об этом интересе можно было заключить a priori.

[5] Задумывая эту национальную эпопею, Пушкин не забывал и своего старого вдохновителя Вольтера. Среди эпизодов поэмы в плане Пушкин вдруг цитирует стих из XV песни «Орлеанской девственницы»: «Des grands combats et des combats encore». Уже эта цитата, не менее чем упоминание Армиды, заставляет предполагать, что народностью эта поэма мало бы отличалась от «Руслана и Людмилы».

[6] Речь идет о «Владимире», задуманном Жуковским еще в 1809—1810 гг. Задуманную поэму Жуковский считал чуть ли не самым важным делом своей жизни; он долго готовился к ней, но так и не написал. О его замысле было известно читателям из послания Воейкова Жуковскому и ответного послания Жуковского Воейкову (1813 г.). В примечании к последнему посланию говорилось о поэме «Владимир», существующей в одном только воображении.

[7] Щеголев П. Е. Декабристы. 1926. С. 42.

[8] Ср. слова Вольтера: «Если поэзия еще занимает мой досуг, я всегда предпочитаю вещи словам и мысли рифме» («Письма об Эдипе». Письмо V).

[9] Имя цитируемого автора не выписано Пушкиным. Пробел рукописи последнее время редакторы заполняли именем Державина, основываясь на устном его отзыве о «Дмитрии Донском» Озерова. Более точный анализ текста показал, что цитирует Пушкин Вяземского; этот анализ дал возможность исправить чтение в новом академическом издании. Что касается до мнения Державина, то оно известно лишь по воспоминаниям Жихарева (изданным только в 1855 г.) и не имеет прямого отношения к сказанному Пушкиным (Жихарев. Записки современника. 1934. Т. 2. С. 39).

[10] «Главная отличительная черта прекрасного—простота».

[11] «Всякая национальная философия имеет свою сторону истины. Она улавливает связи, имеющие наибольшую степень сродства с характером и духом своего народа, и это объясняет и оправдывает ее жизненность. Всякая национальная литература имеет свою сторону красоты. Она

улавливает в искусствах, управляемых воображением, то, что наиболее сильно говорит духу и характеру своего народа.

[12] Очевидно, Пушкин имеет в виду А. Шлегеля и его «Курс драматической литературы».

[13] Климат как фактор, создающий особый характер, фигурирует на первом месте в «Esprits des lois» Монтескье, где ему посвящена вся 14-я книга. Вслед за Монтескье Руссо в 8-й главе 3-й книги «Contrat social» развивает тот же тезис. Впоследствии это стало общим местом, а потому, может быть, не следует возводить этого утверждения Пушкина к определенному источнику.

[14] Среди этих статей Вяземского надо отметить его заметку в «Московском телеграфе» в 1825 г. «О новой пиитике басен». Пушкину очень понравилась эта полемическая заметка Вяземского, и он неоднократно упоминал о ней в своих письмах. В заметке имеется и несколько замечаний по вопросу о народности в литературе, которые мог иметь в виду Пушкин, когда писал по этому вопросу, например: «Многие с досадой жалуются, что у нас чужемыслие, чужечувствие, чужеязычие господствуют в словесности, что у нас мало своего, мало русского; что никто не старается дать поэзии нашей направление народное». «В других землях требовали и требуют, чтобы драматические писатели, творцы эпических поэм, почерпали предметы и вымыслы свои из отечественных источников». Заметка Вяземского направлена против крайностей в требованиях народности.

[15] По-видимому, имеются в виду жанровые рисунки и карикатуры Орловского.

[16] Слова в скобках имеют прямое отношение к приведенному спору Вяземского с Дмитриевым по вопросу о значении слов «национальный», «народный».

[17] Пушкин иронически намекает на распространение романа Булгарина.

[18] Реакцией на эти слова является приведенное ранее рассуждение из «Рославлева», в целом направленное против обозрения Бестужева.

[19] Вот несколько цитат из статей Дювержье де Орана по поводу «Письма» Манцони, отчасти излагающих взгляды Манцони, но в большой мере оригинальных; из них видно, как близки темы, поднятые на страницах «Globe», высказываниям Пушкина о драме: «Некоторые (классики) решились опереться на театральную иллюзию, и сейчас же театральная иллюзия стала лозунгом для неподвижных. По их мнению, было неправдоподобно, чтобы зритель, не сходя с своего кресла, переносился из одного места в другое; но легко соглашались они с тем, чтобы видеть равнины Авлиды в комнате, освещенной несколькими лампами. Было неправдоподобно, чтобы между актами протекало больше одного дня; но не было никаких затруднений, чтобы из 1780 года перенестись в героические времена Древней Греции, а рифмованные и размеренные стихи ни в чем не разрушали сами по себе иллюзии» (статья 24 декабря 1825 г.). «При единствах невозможно изображение страстей, требующих для своего развития какое бы то ни было время, невозможны оттенки характеров, проявляющихся только в последовательности обстоятельств, всегда различных и всегда связанных... (В классической системе) для быстрого

достижения цели необходимо преувеличивать, искажать страсти, и таким образом пропадает все, что есть в человеке искреннего и индивидуального. Вместо любовников и честолюбцев появляются насильственные аллегории любви и честолюбия; театр наполняется толпой фиктивных персонажей, являющихся как бы отвлеченными типами некоторых страстей, а не существами, наделенными страстями. Отсюда это однообразие, этот условный тон и эти театральные нравы, столь отличные от истинных нравов» (статья 7 января 1826 г.).

[20] В лицейском курсе поэтики Кошанского принималось такое определение поэзии: «Поэзия есть подражание изящной природе, выражаемое измеренным слогом» (Лицейские лекции по записям А. М. Горчакова // Красный архив. 1937. № 1. С. 138).

[21] «Пусть ваша муза, богатая мудрыми уроками, везде к забавному присоединяет прочное и полезное».

В том же курсе Кошанского читаем: «Поэзия главною целию имеет соединять приятное с полезным, нравиться и возбуждать благородные страсти» (Красный архив. 1937. № 1. С. 141).

[22] «Будем петь посменно: любят смену Камены». Гюго не совсем точно цитирует третью эклогу Вергилия, в которой Палемон приглашает петь посменно соревнующихся пастухов Дамета и Меналка.

[23] Пушкин пишет: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных или медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» Ср. аналогичное рассуждение о театральной иллюзии: «Если бы, при совершенном сходстве, и можно было бы создать полную иллюзию, искусство должно было бы избегать ее, как скульптура ее избегает, не раскрашивая мрамора, из боязни сделать его страшным» (Мармонтель. Элементы литературы. Под словом «Иллюзия»).

[24] Из той же статьи перенес сюда Пушкин и пример Кальдерона: «У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку».

[25] У Киреевского эта мысль развита гораздо пространнее, но менее отчетливо. Характеризуя последний период творчества Пушкина, он пишет: «Между безотчетностью надежды и байроновским скептицизмом есть середина: это доверенность в судьбу и мысль, что семена желанного будущего заключены в действительности настоящего; что в необходимости есть провидение; что если прихотливое создание мечты гибнет, как мечта, зато из совокупности существующего должно образоваться лучшее прочное. Отсюда уважение к действительности, составляющее средоточие той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы и которая обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа». И в другом месте: «Одно стремление воплотить поэзию в действительность уже доказывает и большую зрелость мечты поэта, и сближение с господствующим характером века».

[26] Историческое направление в творчестве Пушкина отметил и Киреевский: «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает всё... Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна

была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом. Век не мог не иметь влияния и на Пушкина».

[27] Насыщенность романа публицистическим и историческим материалом придает ему такой характер подлинности и документальности, что один французский исследователь принял его за настоящие воспоминания. Поль Готье в своей книге «Madame de Stäel et Napoleon» (Paris, 1903) приводит из «Рославлева» обширные выписки, сопровождая их примечанием: «Этот рассказ, составленный на основе подлинных мемуаров, был написан по поводу романа Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году», вышедшего в свет в 1831 г.; он содержит интересные подробности о пребывании мадам де Сталь в России» (с. 37, ср. с. 310—311). Автор не заметил, что основным источником романа Пушкина были собственные записки Сталь «Десять лет в изгнании».

[28] В десятилетнем изгнании говорится: «Я не заметил ничего варварского в этом народе: напротив, в его внешности есть что-то и мягкое, чего не найдешь у других народов». «Пусть сохранят они свои бороды, придающие лицу выражение силы и энергии». О пребывании Сталь в России Пушкин писал Вяземскому 27 мая 1826 г.: «Мы в сношениях с иностранцами не имеем ни гордости, ни стыда — при англичанах дурачим Василия Львовича; пред m-m Stäel заставляем Милорадовича отличаться в мазурке. Русский барин кричит: мальчик! Забавляй Гекторку (датского кобеля). Мы хохочем и переводим эти барские слова любопытному путешественнику».

[29] Не имея возможности ни упомянуть, ни тем более процитировать воззвания Пугачева в «Истории», Пушкин воспользовался свободой беллетристического изложения, чтобы в романе изложить содержание воззвания и даже привести из него несколько слов: «Разбойник объявил о своем намерении немедленно идти на нашу крепость; приглашал казаков и солдат в свою шайку, а командиров увещевал не супротивляться, угрожая казнию в противном случае.— Каков мошенник! — воскликнула комендантша.— Что смеет еще нам предлагать! Выйти к нему навстречу и положить к ногам его знамена. Ах он, собачий сын!» Так, под предлогом вымышленности обстоятельств и под покровом брани комендантши Пушкин ввел в роман документ, который находился для него за пределами цензурной досягаемости на страницах «Истории Пугачева». Пушкин пересказывает и отчасти цитирует обращение Пугачева (его «указы») к осажденным крепостям, например: «Как вы, мои верные рабы, регулярные солдаты рядовые и чиновные, напредь сего служили мне и предкам моим... верно и неизменно, так и ныне послужите мне, законному своему великому государю Петру Федоровичу, до последней капли крови, и, оставя принужденное послушание к неверным командирам вашим, которые вас развращают и лишают вместе с собою великой милости моей, придите ко мне с послушанием и положа оружие свое пред знаменами моими, явите свою верноподданическую мне, великому государю, верность... Ежели же кто, позабыв свою должность... дерзнет сего именного моего повеления не исполнить и силою оружия в руки моего верного войска получен будет, то увидит на себе праведный мой гнев, а потом и казнь жестокую» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1940. Т. 9(2). С. 684—685; ср. обращения к Илецкому казачьему гарнизону и коменданту Красногорской крепости на с. 681 и 685, а также к Рейнсдорпу 5 ноября 1773 г.: «Выйдите вы из града

вон, вынесите знамена и оружие, преклоните знамена и оружие пред великим государем.С. 686).

[30] Любопытно, что вторую часть этой формулы Пушкин заимствовал у Руссо. В записи споров о вечном мире 1821 г. он цитировал слова Руссо о проекте вечного мира: «...воздадим должное этому прекрасному плану, но утешимся в том, что он не осуществляется, так как это может быть достигнуто лишь средствами насильственными и опасными для человечества». К этому Пушкин прибавлял: «Ясно, что эти ужасные средства, о которых он говорил,— революции». Пушкин отлично знал, что опасения Руссо не помешали тому, что его произведения оказались фактически идеологической подготовкой революции.

[31] Необходимо заметить, что знаменитая формула — «русский бунт бессмысленный и беспощадный» — относится к неорганизованному крестьянскому движению, не возглавляемому и не руководимому никакой направляющей силой; Пушкин не видел, да и не мог видеть в исторической обстановке 30-х годов никакой социальной силы, равнозначной третьему сословию, сыгравшему роль организатора в революции 1789 г. Без такого организатора он мог представлять себе движение крестьянства только как хаотическое разрушительное движение. Поэтому нет никаких поводов, чтобы снимать с Пушкина «ответственность» за эту формулу под тем предлогом, что она приписана Гриневу.

ИСТОРИЗМ ПУШКИНА*

Основными чертами пушкинского реализма являются передовые гуманистические идеи, народность и историзм. Эти три элемента в их неразрывной связи и характеризуют своеобразие пушкинского творчества в его наиболее зрелом выражении.

Одной из основных черт пушкинского реализма является историзм его творческого мышления. В его реалистических произведениях действительность рассматривается как результат действия исторических сил, и это отражается не только в таких произведениях, как «Медный всадник» или «Капитанская дочка», в которых изображаются явления прошлого или события, связанные с историческим прошлым, но и в произведениях, посвященных явлениям современным, как, например, «Пиковая дама», где самая судьба героев определяется действием исторических сил, направляющих судьбы страны.

Реалистическая система Пушкина не является индивидуальной особенностью его творчества, своего рода «естественным даром», с которым он явился на свет. К этой системе Пушкин пришел в результате длительных и сложных поисков, в результате внутренней борьбы, когда он прошел через опыты в духе классицизма и через увлечение романтизмом, характеризующие первые годы его творчества, вплоть до того времени, когда он приступил к созданию первого своего реалистического произведения — «Евгения Онегина». К реализму Пушкин пришел, пре-

* Печатается по изданию: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии. С. 154—199. Впервые опубликовано в кн.: Уч. зап. ЛГУ. 1954. Вып. 20. № 173 (сер. филол. наук).— *Ред.*

одолевая в себе индивидуалистическую систему романтизма, окрашивающую его так называемые «южные поэмы». Это был путь долгих размышлений и творческих опытов. «Поэтом действительности» (как определил себя Пушкин в 1830 г.) Пушкин стал тогда, когда он творчески угадал существенные тенденции в развитии русского искусства. Этим он отвечал насущной потребности времени, разгадать которую ему удалось с глубиной, недоступной его современникам. Ни с чем не соизмеримое дарование Пушкина позволило ему воплотить свое понимание задач поэтического творчества в художественные формы, настолько совершенные, что они не только предопределили дальнейшее развитие литературы в произведениях его ближайших наследников, но и доныне являются непревзойденными образцами русской поэзии и входят в золотой фонд наследия прошлого. Каждое новое поколение обращается к произведениям Пушкина, воспитывается на нем и учится мастерству художника.

Точно так же и историзм не является врожденной чертой творческого облика Пушкина, особенностью, с которой он родился. Нетрудно проследить тот сложный путь, какой Пушкин проделал в трактовке исторической темы, и убедиться, что историзм, который так характерен для последних произведений Пушкина, вырабатывался постепенно и в своем развитии прошел несколько стадий.

Не следует смешивать историзм как определенное творческое качество с объективным фактом обращения к исторической теме и даже с интересом к прошлому. Писали исторические романы и исторические трагедии без всякого историзма, т. е. без умения проникать в своеобразие прошлого, вовсе не осмысляя борьбы противоположных сил, определяющей судьбы народа. Сплошь и рядом мы видим, что в событиях прошлого ищут только занимательных сюжетов либо морально-поучительных примеров. Историзм предполагает понимание исторической изменяемости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественных форм. Из литературных направлений только реалистическому искусству, рассматривающему человека всегда во взаимодействии с социальной средой, свойственно качество историзма. Это мы видим и на творчестве Пушкина.

Чтобы охарактеризовать специфические особенности пушкинского историзма, как он сложился ко времени наиболее зрелых его произведений, необходимо рассмотреть на протяжении всего

творческого пути Пушкина обращения к исторической теме, его трактовку исторических фактов, его исторические взгляды в их эволюции, равно как их взаимоотношение с общей системой творчества Пушкина. Если безразлично и безоценочно регистрировать все факты обращения Пушкина к историческим сюжетам, то нетрудно создать ложную по существу картину того, что Пушкин якобы всю жизнь был поэтом-историком, всегда историей интересовался и во все периоды жизни так или иначе расценивал исторические факты прошлого. Если к этому еще присоединить те великие события, свидетелем которых был Пушкин, и регистрировать его отклики на эти события, ныне являющиеся для нас историческими, то тогда образ Пушкина-историка окажется настолько наполненным фактическим содержанием, что тезис об исторических интересах Пушкина и о наличии у него исторических воззрений не потребует ни дальнейших доказательств ни дальнейшего развития.

Но в таком случае специфическая роль историзма в творчестве Пушкина совершенно пропадает из поля зрения исследователя и Пушкин вдвигается в общие ряды его современников, потому что не было такого русского человека, которого не затронули бы события Отечественной войны 1812 г., не было такого представителя дворянского общества, мимо которого незамеченными прошли бы события 1825 г., который не реагировал бы так или иначе на крестьянские волнения и бунты, прокатившиеся по России в 1830 и 1831 гг., уже не говоря о тех войнах, которые вела в то время Россия, или о таких международных событиях, как, например, революции начала 20-х годов или новая революционная волна 1830 г., докатившаяся до границ Российской Империи.

С другой стороны, кто не изучал истории в школе и не интересовался историческими событиями? Кто в период господства классических вкусов не помнил крупных фактов истории Древней Греции и Рима, кто не выучивал все анекдоты «от Ромула до наших дней», не особенно отделяя героические деяния от мифологии, насыщавшей своими образами поэзию конца XVIII и начала XIX в.?

В 1818 г., когда появилась «История государства Российского» Карамзина, первый исторический труд такого размаха, какой представитель русского культурного общества не спешил так или иначе выразить свое мнение об этом труде, являвшемся крупнейшей литературной новинкой? Кто в следующее десятилетие не

зачитывался историческими романами? Если взять рядового представителя русского общества той же эпохи и регистрировать механически все факты его жизни, связанные с обращением к исторической теме, широко понимаемой, то в результате получится такой же образ историка, к которому нетрудно прибавить несколько глубокомысленных сентенций.

Между тем регистрируемые факты могут вовсе не свидетельствовать о каком-нибудь особом интересе к истории, ни тем более о проникновении в дух истории. Так, темы античной древности могут возникать по классической традиции или в качестве поэтического украшения, или в качестве мифологической картинки, во вкусе европейской живописи и поэзии 70-х годов XVIII в., в которых полностью отсутствует какой-либо историзм. Иногда это только предлог к иносказанию, особенно в сатирах, часто драпировавшихся в античную одежду, чтобы под ее прикрытием изобличать отрицательные явления современности; иногда это литературные имитации поэтических памятников древности, вроде многочисленных подражаний Анакреону; иногда это фальшивое приспособление античных форм к вкусам современности, вроде слащавых идиллий Панаева, в которых под звучными именами Меналков и Дорид скрываются создания скудной фантазии, лишенные всякого духа историзма и всецело принадлежащие времени автора идиллии.

Часто под историческим сюжетом скрывается обработка интересной для автора психологической ситуации, безотносительно к тому, в какую эпоху и в какой исторической среде эта ситуация возникла, и т. п.

Нельзя считать проявлениями исторического мышления классические трагедии во вкусе Княжнина и Сумарокова с их «применениями» и «аллюзиями». Неисторичны баллады с их обращением к преданиям и легендам прошлого, трактуемым в сентиментально-фантастическом вкусе, совершенно чуждом всякой древности. Наконец, лишены историчности те перелицовывания современных автору идей и выхваченные из истории «эпизоды», в которых историческими являются только имена и весьма произвольно истолковываемые поступки избранных героев. Равно нельзя отнести к области исторических взглядов отдельные публицистические замечания и суждения о событиях более или менее отдаленного прошлого, если они не связаны с органическим интересом к этому прошлому, независимо от того, как бы ни были любопытны и остроумны подобные афоризмы.

Между тем обычно все это регистрируется как показатель исторических интересов изучаемого автора, и самое количество зарегистрированных фактов без учета их удельного веса, без их внутренней оценки считается достаточным показателем исключительного интереса к истории.

Обострение чувства истории характерно для переходных эпох, когда с особенной очевидностью выступает изменяемость общественного и политического уклада. Обращение к истории как великой школе общественного прогресса в особенной степени присуще людям революционного образа мыслей, которые в самой изменяемости вещей видят путь к разрешению противоречий действительности.

Вот почему исторические темы характеризуют произведения Радищева, почему к истории постоянно обращались декабристы. В показаниях Пестеля мы находим ясное объяснение этого явления: «Происшествия 1812, 1813, 1814 и 1815 годов, равно как предшествовавших и последовавших времен, показали столько престолов низверженных, столько других постановленных, столько царств уничтоженных, столько новых учрежденных, столько царей изгнанных, столько возвратившихся или призванных и столько опять изгнанных, столько революций совершенных, столько переворотов произведенных, что сии происшествия ознакомили умы с революциями, с возможностями и удобностями оные производить. К тому же имеет каждый век свою отличительную черту. Нынешний ознаменовывается революционными мыслями. От одного конца Европы до другого видно везде одно и то же, от Португалии до России, не исключая ни единого государства, даже Англии и Турции, сих двух противуположностей. То же самое зрелище представляет и вся Америка. Дух преобразования заставляет, так сказать, везде умы клокотать»[1].

Н. И. Тургенев называл происшествия конца XVIII и начала XIX в. «великим практическим курсом политики». Эти происшествия «открыли народам многие истины, искоренили многие предрассудки». Тургенев говорил: «Науки политические должны всегда идти вместе с историей и в истории, так сказать, искать и находить свою пищу и жизнь»[2].

Если обратиться к Пушкину и его биографии, то мы заметим, что и самый интерес его к истории возрастал на протяжении всей его жизни и постепенно концентрировался на тех исторических эпохах, какие ему представлялись узловыми в судьбах русского народа, и самое понимание исторического процесса и отношения

к историческим вопросам видоизменялись и прогрессировали, пока не превратились в неотъемлемую основу его творческого мышления.

В лицейские годы мы не замечаем особого интереса Пушкина к истории. Собственно исторические сюжеты почти совершенно отсутствуют в его лицейских стихах. Нельзя же всерьез принимать за исторические сюжеты сказочную канву его «Бовы» или пародийное переложение житийной легенды в первой его поэме «Монах». Пушкин отдал дань классицизму. В его лицейских стихах мелькают имена Архимеда, Аспазии, Катона, Сенеки, Цицерона наряду с легендарными и мифологическими именами: Герострата, Геркулеса, Бахуса, Киприды или стилизованными именами Ветулия и Глицерии. Но имена эти так же не свидетельствуют об интересе к античной истории, как имена Осгара, Эвлеги и Кольны не свидетельствуют об интересе к древней Шотландии или Скандинавии.

Единственная попытка обращения к историческому сюжету известна нам по дневнику Пушкина. Здесь под датой 10 декабря 1815 г. записано: «Третьего дня хотел я начать историческую поэму Игорь и Ольга, а написал эпиграмму на Шаховского, Шихматова и Шишкова».

Это единственное отражение исторической темы в замыслах Пушкина. Самый жанр («историческая поэма») более свидетельствует о попытке Пушкина испробовать свои силы в традиционном роде эпических поэм, чем об особой заинтересованности его в истории Игоря и Ольги.

Поэма так и не была написана Пушкиным.

К лицейскому периоду относится, по-видимому, и эпиграмма на Карамзина:

Послушайте: я сказку вам начну
Про Игоря и про его жену,
Про Новгород и Царство Золотое,
А может быть, про Грозного царя...
— И, бабушка, затеяла пустое!
Доконч и нам «Илью богатыря».

В последнем Академическом издании эпиграмма датируется мартом—апрелем 1816 г. исходя из того соображения, что она комментируется появлением в печати известия о готовящемся выходе в свет «Истории» Карамзина с указанием хронологических пределов этого труда. Это весьма вероятно. Содержание говорит о том, что эпиграмма писана до выхода в свет «Исто-

рии», и именно обещание издать эту «Историю» и могло быть естественным поводом для подобной эпиграммы. В ней, конечно, многое продиктовано желанием сказать острое словцо. По отзыву Вяземского, «при всем своем уважении и нежной преданности к Карамзину Пушкин мог легко написать эту шалость; она, вероятно, заставила бы усмехнуться самого Карамзина». Но, так или иначе, из этой эпиграммы трудно вычитать особую заинтересованность Пушкина в том, чтобы «История» Карамзина увидела свет, и окончание оборванной стихотворной сказки об Илье Муромце его волновало в большей степени.

Замечу, что при данной датировке эпиграмма относится к первым дням приезда Карамзина в Царское Село и, следовательно, к первым встречам Пушкина-лицеиста с Карамзиным, которого он знал только в раннем детстве, когда Карамзин посещал дом его отца. Это существенно потому, что при таких условиях к этой эпиграмме явно не относятся слова Пушкина, сознающегося в том, что он написал эпиграмму на Карамзина, когда тот отстранил Пушкина от себя, «грубо оскорбив» его честолюбие. Это никак не соответствует обстоятельствам 1816 г., когда, напротив, Карамзин проявил особенное и покровительственное внимание к начинающему и многообещающему юному поэту.

В Петербурге, после окончания Лицея, Пушкин иначе отнесся к труду Карамзина. Об этом он пишет в своих записках (сожженных после событий 14 декабря и известных нам только в двух отрывочных записях). В феврале 1818 г. Пушкин выздоравливал от тяжелой и длительной болезни: «Первые восемь томов русской истории Карамзина вышли в свет. Я прочел их в моей постели с жадностию и со вниманием. Появление сей книги (как и быть надлежало) наделало много шуму и произвело сильное впечатление. 3000 экземпляров разошлось в один месяц (чего никак не ожидал и сам Карамзин) — пример единственный в нашей земле. Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Коломбом».

В своих записках Пушкин сообщает о том впечатлении, какое произвела «История» в среде декабристов, упоминает отзывы М. Орлова и Н. Муравьева и оспаривает их. Записки были писаны позднее, во время пребывания Пушкина на юге, и можно допустить некоторую неточность в характеристике отношения Пушкина к критике труда Карамзина в левых кругах общества.

Об истинном отношении Пушкина к «Истории» непосредственно после выхода ее в свет свидетельствуют два дошедших до нас документа этого времени. Во-первых, сохранилась короткая запись следующего содержания:

«Где обязанность, там и закон».

«Г-н Карамзин не прав. Закон ограждается страхом наказания. Законы нравственности, коих исполнение оставляется на произвол каждого, а нарушение не почитается гражданским преступлением, не суть законы гражданские».

Записка эта связана со следующим местом из «Истории» Карамзина: «Два государя, Иоанн и Василий, умели навеки решить судьбу нашего правления и сделать самодержавие как бы необходимою принадлежностью России, единственным уставом государственным, единственною основою целости ее, силы, благоденствия. Сия неограниченная власть монархов казалась иноземцам тираниею: они в легкомысленном суждении своем забывали, что тирания есть только злоупотребление самодержавия, являясь в республиках, когда сильные граждане или сановники утесняют общество. Самодержавие не есть отсутствие законов, ибо где обязанность, там и закон, никто же и никогда не сомневался в обязанности монархов блюсти счастие народов» (т. VII, гл. 4).

Признаком законности самодержавия Карамзин считал наличие моральной обязанности монарха «блюсти счастие народное». В идеологии декабристов слово «закон» было заполнено богатым содержанием. Это сказалось в стихах «Вольности»:

Лишь там над царскою главой
Народов не легло страданье,
Где крепко с Вольностью Святой
Законов мощных сочетанье...
Владыки, вам венец и трон
Дает Закон — а не Природа —
Стоите выше вы Народа,
Но вечный выше вас Закон[3].

В «Деревне» Пушкин писал:

Учуся в истине блаженство находить,
Свободною душой Закон боготворить...

Закон понимался как гарантия народных прав, а для того он необходимо должен был возвышаться над личной волей царей. Самодержавие по природе своей казалось отрицанием законности, так как ставило человека в зависимость от доброго или злого

произвола лица, облеченного неограниченной властью. И Пушкин с жаром опровергал софизм Карамзина, основанный на смешении гражданского и морального закона. Это показывает, что Пушкин, как и декабристы, отрицательно воспринял основную политическую идею Карамзина — идею спасительности русского самодержавия.

Из записок Пушкина мы видим, что он был знаком с возражениями Никиты Муравьева против основных положений предисловия Карамзина. Основные возражения Муравьева направлены против политической тенденции Карамзина. Он оспаривает положение, будто «благотворная власть ума (подразумевается самодержавие.— *Б. Т.*) обуздывала бурное стремление мятежных страстей». Муравьев доказывал, что «мятежные страсти» не так уж вредны для поступательного движения истории, а кроме того, «весьма трудно малому числу людей (имеется в виду опять самодержавная власть.— *Б. Т.*) быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами, быть благоразумнее века и удерживать стремление целых обществ». Не оставляет без возражений Муравьев и то положение Карамзина, которым он пытается прикрыть мнимое беспристрастие историка, положение о том, что истинная ценность истории в красоте повествования. Муравьев пишет: «Можно весьма справедливо сказать, что талант повествователя не может заменить познаний учености... Мне же кажется, что главное в истории есть дельность оной... Смотреть на историю единственно как на литературное произведение есть унижать оную».

Замечу, что обращением к искусству повествования Карамзин пытался ослабить значение своих политических сентенций, которые, он это понимал, не могут встретить сочувствия в среде многих его читателей. По его заявлению, суждения историка «не имеют большой цены в истории, где ищем действий и характеров».

Все это необходимо принять во внимание, чтобы понять смысл другой эпиграммы Пушкина. Эпиграмма, в сочинении которой Пушкин признавался в цитированном уже письме Вяземскому, может быть только следующая:

В его Истории изящность, простота
Доказывают нам без всякого пристрастья
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

Смысл этой эпиграммы, если ее сопоставить с замечаниями

Муравьева и собственной заметкой Пушкина, совершенно ясен. Пушкин разоблачает позу якобы объективного повествователя, дорожащего художественными достоинствами своего слога и живостью изображения действия и характеров, чтобы показать лицо реакционного публициста, каким явился Карамзин в своей «Истории».

Из этих двух документов мы видим, что на Пушкина произвела большее впечатление публицистическая, нежели историческая часть труда Карамзина. И в этом Пушкин был согласен с декабристами. Те изменения, которые мы находим в записках Пушкина кишиневского периода, по-видимому, являются уже позднейшими размышлениями Пушкина. Их смысл в том, что объективное изложение фактов русской истории (а Пушкин верил в летописный объективизм Карамзина) само по себе опровергает все политические размышления Карамзина. Таково было мнение многих читателей карамзинской истории, которые сознательно опускали политические сентенции Карамзина и искали в его рассказе источник патриотических чувств, вызываемых познанием прошлого своего народа. В «Истории» Карамзина искали великих деяний наших предков, возвеличения мужей, подвиги которых описывал историк.

Такое мнение высказывал Н. Тургенев. С таким же мнением столкнулся Пушкин в обществе «Зеленая лампа», где под руководством С. Трубецкого и Я. Толстого (вероятно, не без инициативы Ф. Глинки) было предпринято составление исторического словаря русских деятелей, причем дошедшие до нас материалы доказывают, что почти единственным источником фактов, которыми пользовались составители, была «История» Карамзина, по которой компилировались биографические заметки, но с опущением всех политических сентенций автора и всего чудесного, что встречается в изложении Карамзина.

Впрочем, в дошедших до нас материалах нет никаких следов причастности Пушкина к этому предприятию членов «Зеленой лампы».

Определенный след «История» Карамзина оставила и на первой печатной поэме Пушкина. В «Руслане и Людмиле» присутствует ряд исторических деталей, найденных Пушкиным у Карамзина. Но они так вплетены в сказочную канву, что утратили свой исторический облик.

В петербургский период жизни Пушкина мы встречаем примеры его обращения к историческим событиям в оде «Воль-

ность». Но там эти примеры присутствуют лишь как аргументы, доказывающие основной тезис незыблемости закона. Та историческая философия, которая вложена в интерпретацию этих примеров, сводится к формуле: «Клии страшный глас», т. е. приговор истории, роковое возмездие, постигающее всех нарушителей извечного закона. Это представление едва ли не совпадает с моралью лицейского романа «Фатам», в котором Пушкин проводил ту мысль, что всякое нарушение естественного хода вещей возмещается обратным уклонением от законов природы и в конце концов эти законы торжествуют. Но это были размышления скорее морального, чем исторического порядка. Вообще же мировоззрение, лежащее в основе «Вольности», при всех исторических примерах, в ней заключающихся, следует охарактеризовать как антиисторическое. В этой оде Пушкин исходит из основных положений просветителей XVIII в., сформулированных в учении о естественном праве.

Курс естественного права проходился в Лицее. В основных чертах смысл этого учения сводился к построению некоторой идеальной системы человеческих прав, естественно, т. е. независимо от исторических условий, принадлежащих человеку. Социальное зло возникло из самой человеческой природы: из столкновения эгоистических страстей. Именно это столкновение вызвало необходимость в самоограничении прав человека, в частичном их отчуждении, к общественному договору, вручившему правителям право принуждения и ограничения индивидуальных страстей, когда эти страсти приводили к нарушению прав другого. Но носители верховной власти подвержены тем же человеческим страстям, и, не встречая сопротивления, они узурпировали права сверх тех, которые были им предоставлены общественным договором. Отсюда возникло порабощение, стремление к расширению власти — к завоеваниям и к прочим бедствиям.

Везде неправедная Власть
Воссела — Рабства грозный гений
И Славы роковая страсть.

Таково зло, возникающее из неизменной природы человека, обуреваемого эгоистическими страстями. Спасение общества в том, чтобы восстановить поруганный закон, охраняющий права человека, вольность и равенство.

И здесь учитесь, о цари:
Ни наказанья, ни награды,

Ни кров темниц, ни алтари
Не верные для вас ограды,
Склонитесь первые главой
Под сень надежную закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Пушкин не ставит вопроса об историческом происхождении социального зла. Борьба внутри общества рассматривается как борьба человека против человека, сильного против слабого. Не люди, а неизменный «вечный Закон» спасет общество от бедствий. Этот эпитет «вечный» в сочетании с эпитетом «роковой» в достаточной степени характеризует отношение к действительности, по природе своей метафизическое. Нарушение вечного закона, от кого бы оно ни исходило, влечет за собой историческое возмездие — новое преступление и новые общественные бедствия.

Подобная система взглядов характерна для идеологии дворянских революционеров: в их просветительской программе естественно выступали идеи абстрактного эгалитаризма — юридического равенства перед законом, чуждые всякого стремления к существенной социальной перестройке. Это были несколько ослабленные идеи буржуазной революции, идеи по своей психологии филантропические. Основное зло общественной действительности усматривалось в тирании государственной и помещичьей, т. е. в злоупотреблении правом управления и собственности; спасение общества от тирании видели в «разумном» ограничении власти, но с сохранением социальной структуры общества. Намечалась революция чисто политическая, причем среди декабристов было немало таких, которые предпочли бы революции реформу или в крайнем случае дворцовый переворот, совершенный такими же средствами, какими осуществлялись эти перевороты в XVIII в., но с более широкими политическими последствиями.

Не во многом изменилось и мировоззрение и в романтический период творчества Пушкина. Романтизм с его провозглашением вечных и неизменных идеалов, не зависящих от реальной обстановки и соотношения реальных исторических сил, филантропическая идея борьбы со злом во имя этих вечных идеалов, отсюда возвеличение образа одинокого героя, возвышающегося над толпой и несущего темному народу просвещение и свободу без участия самого народа и независимо от чаяний этого

народа,— вот моральная основа деятельности передового романтика. А декабристы в основной своей массе являлись такими романтиками.

В южных поэмах Пушкина в несколько абстрактной форме изображен романтический герой-одиночка, своим сознанием поднявшийся выше порочного общества, окружающего его. Он изображен беглецом из этого общества, вступающим в конфликт с ним. Но это конфликт индивидуалистического порядка: выражение его — измена дружбе и любви. Сам герой — игралище страстей. Убежав от общества, он несет в себе проклятие в противоречии обуревающих его страстей. За ним следует по пятам роковая гибельная судьба индивидуалиста. Он приносит с собой гибель тем, с кем он встречается. И для обострения конфликта Пушкин переносит героя в экзотическую среду примитивного сознания, близкого к гармонической природе, сознания наивного, чуждого сложному борению страстей современного человека европейской цивилизации. И человек природы гибнет при соприкосновении с человеком противоречивых индивидуалистических страстей.

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

При таком типе осознания действительности о подлинном историзме говорить нельзя. Такое изображение действительности исключает историческое изучение. Художественное обобщение совершается в форме абстрактных схем. Индивидуалистический герой выводится из присущей ему социальной среды, изолируется и переносится в экзотическую обстановку, привлекательную для поэта своей необычайностью. Поэт, следуя за своим героем, идет туда, где все дико и вместе с тем

Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной.

В художественный принцип возводится боязнь обычного, презрение к жизненным мелочам, к бытовой обстановке, к привычному. Герой уходит в чуждый быт, к другой, необычайной, экзотической природе, где мощно проявляются стихии, где ярче солнце, неистовее бури, где неумолчно шумит неукротимый океан.

Между тем именно на юге Пушкин чаще возвращается к исторической теме. Уже в эпилоге первой романтической по-

эмы — «Кавказский пленник» — Пушкин обещал воспеть «Мстислава древний поединок». Он уже приступил к составлению плана новой поэмы, но и здесь дело дальше не пошло. Из этого плана можно только заключить, что Пушкин, поощренный успехом «Руслана и Людмилы», хотел написать вторую поэму-сказку, избрав местом действия Северный Кавказ, знакомый ему по свежим впечатлениям. Из истории Пушкин хотел взять только эпизод поединка Мстислава с Редедею, князем косогов. Все остальное бралось из былин и сказок. Пушкин соединяет сказочные эпизоды, связанные с легендарным «Задонским царством», отождествляемым со страной кавказских косогов.

В поэме соединялись эпизоды поездки Ильи и Добрыни, эпизоды поединка Ильи Муромца с его сыном, эпизод меча-кладенца из сказки о Бове, какие-то эпизоды из сказки о Еруслане и т. п. В поэме должна была появиться и экзотическая волшебница Армида — амазонка, царевна косогов, с традиционным островом наслаждений, в духе Ариосто и Тассо. Стих из вольтеровской «Девственницы», из иронической тирады о необходимости великих сражений ради украшения эпического повествования, завершает замысел штрихом, свидетельствующим о компилятивности набросанного Пушкиным плана поэмы. И понятно, почему увлеченный романтическими сюжетами Пушкин отказался от написания поэмы на сюжет о Мстиславе, как он отказался и от одновременно задуманной поэмы о Бове. Он не мог не убедиться, что подобные поэмы в лучшем случае были бы вариациями в духе «Руслана и Людмилы», в худшем — сколками с «Оберона» Виланда, во всяком случае это был бы шаг назад.

Эти исторические темы подсказывали Пушкину его друзья — декабристы, патриотически увлеченные русскими древностями, идеализировавшие вечевой строй Древней Руси.

Дольше всего Пушкин задержался на подсказанном ему сюжете о восстании Вадима против самодержавной власти Рюрика. Можно почти с уверенностью сказать, что тему эту подсказал Пушкину Владимир Раевский. От замысла осталась первая песнь поэмы, в которой развитие действия едва намечается, и одно явление трагедии, дающее экспозицию. Именно этот фрагмент трагедии дает нам достаточное представление о мере историзма Пушкина:

Вадим

Я ждал тебя, Рогдай! скажи, какую весть
О нашей родине ты можешь мне принесть —

Ты видел Новгород; ты слышал глас народа;
Скажи, Рогдай — жива ль славянская свобода
Иль князя чуждого покорные рабы
Решились оправдать гонения судьбы?

Рогдай

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя влачит позорный свой ярем;
Как иноземный гость неведомый никем,
Являлся я в домах, на стогнах и на вече,
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...
Уныние везде. Торговли глас утих,
Встревожены умы, таится пламя в них.
Младые граждане кипят и негодуют —
Вадим, они тебя с надеждой именуют...

Мы видим, что романтик Пушкин собирался написать драму по самому последнему классическому образцу. Здесь в полной мере господствует система «применений, allusions». Не более как через шесть лет Пушкин, касаясь недостатков французской классической трагедии, писал: «Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый. Француз пишет свою трагедию с Constitutionel или с Quotidienne[4] перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Суллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходок, но трагедии истинной не существует» (письмо к издателю «Московского вестника», 1828 г.).

Между тем «Вадим» весьма несвободен от этих «применений». Фразы о «вражде к правительству», о падении торговли напоминают нам записки декабристов из крепости или их позднейшие мемуары. Перед нами не Вадим с наперсником Рогдаем, а два молодых офицера второй армии, воспринявшие пропаганду тайного общества. Как истинный представитель поколения 20-х годов XIX в. Вадим выражает недоверие к непостоянному новгородскому народу:

Неверна их вражда, неверна их любовь,
Но я не изменю...

И шестистопные ямбы довершают законченный канон класси-

ческой трагедии, чуждой какого бы то ни было историзма, потому что нельзя назвать историзмом, когда современным автору людям приписываются имена исторических деятелей. Исторический маскарад, свойственный классицизму, присутствует в «Вадиме» Пушкина в полной мере.

Кстати, необходимо выяснить, какие темы понимались в эти годы как темы исторические. Интерес к историческим темам в декабристской среде сочетался с идеализацией вечевого строя в Новгородской республике. Отсюда тяготение к истории древнейших времен русского государства. М. Орлов и Н. Муравьев упрекали Карамзина за то, что он не касается истории русских и славянства вообще до Рюрика. Об этом же говорит косвенным намеком В. Ф. Раевский в «Вечере в Кишиневе». Эпизоды, связанные с борьбой за вольность, особенно привлекают внимание декабристов. Поэтому в особенной степени достойными исторического изучения и исторического изображения в художественных произведениях считались ранний период Новгородского и Киевского государств, затем эпоха длительной борьбы Новгорода за свою независимость.

Более поздние эпохи менее интересуют декабристов. Из них только один А. Корнилович сосредоточил свое внимание на Петровской эпохе. События XVIII в. представлялись уже как бы современностью, и где-то в середине века проходила граница, отделяющая историю от настоящего времени. Критерием историчности была древность. Рылеевские «Думы» падают главным образом на события X и XI вв., к ним, убывая количественно, примыкают темы XIV, XVI и XVII вв., лишь немногие взяты из XVIII в.

Это характерно и для исторических сюжетов в художественной прозе. Исторические повести 20-х годов тяготеют к средневековью.

К тем же годам, что и «Вадим», относится записка Пушкина, известная под названием «Заметки по русской истории XVIII века» (в прежних изданиях «Исторические замечания»), датированная 2 августа 1822 г. Эта записка охватывает события русской истории от Петра до Павла и представляет беглую характеристику политической борьбы при наследниках Петра.

Внимательный анализ этой публицистической записки показывает, что она имеет характер введения в какое-то произведение, до нас не дошедшее. Таким произведением могли быть только записки Пушкина, им позднее сожженные. Эти записки Пушкин

осмыслял не как автобиографию в узком смысле слова, а как воспоминания о виденном, летопись своего времени, которая могла бы явиться ценным материалом для будущих историков. К сожалению, кроме двух отрывков (о Державине и Карамзине), из этих записок нам ничего неизвестно, но пометы на полях черновика записки о воспитании показывают, что какое-то место в записках отведено Александру, а из собственных признаний Пушкина мы знаем, что много места занимали рассказы о встречах с декабристами.

Дошедшая до нас записка 1822 г. в качестве предисловия вводила в события, сопутствовавшие сознательной жизни автора. Центральное место занимает критический обзор политики Екатерины, причем наиболее резкому изобличению подвергаются те стороны ее деятельности, которые находят соответствие в политике Александра. Следовательно, и записку не только по ее назначению, но и по ее содержанию правильнее отнести к публицистическим, а не к историческим произведениям Пушкина. В ней, впрочем, содержится одна историческая идея, которой Пушкин остается верен и тогда, когда коренным образом меняет свои исторические взгляды. Он доказывает, что самодержавие Петра до какой-то поры являлось прогрессивным историческим фактором, так как противостояло притязаниям крупных феодалов на еще большее и прочное закрепощение крестьянства.

Победа верховников могла бы привести Россию к «чудовищному феодализму». Но затем роль самодержавия меняется. Из силы прогрессивной оно превращается при Екатерине в силу, разлагающую русское общество, пагубно отражающуюся на судьбах всего народа. Пушкин выдвигает декабристскую программу, состоящую из двух пунктов: представительное правление и отмена крепостного права. «Ныне же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла, и твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы». В этой формуле отразились взгляды близкого союзника декабристов, собиравшихся сделать переворот небольшими силами, без участия народа, на том основании, что со стороны самодержавия нельзя ожидать сильного сопротивления, так как все сословия объединены во вражде к существующему строю. И конечно, Пушкин видел в своих друзьях — молодых передовых дворянах — тех, кто призван совершить политический

переворот и уничтожить зло, сопряженное с самодержавием и крепостным правом.

В своем поэтическом творчестве Пушкин коснулся исторической темы в балладе «Песнь о вещем Олеге».

Это произведение связано с полемикой о балладе, разделившей когда-то сторонников романтической баллады Жуковского и «русской» баллады Катенина, но некоторые особенности баллады заставляют рассматривать ее как определенный этап в истории разработки исторического сюжета. В то время как в «Вадиме» Пушкин совершенно не заботился ни об исторической точности, ни об историческом колорите, здесь именно исторический колорит является предметом особой заботы Пушкина. Отсутствие каких-либо сведений о Вадиме, лаконичность упоминания его имени в памятниках предоставляли Пушкину, как и его предшественникам, в разработке сюжета о Вадиме полную свободу. Здесь Пушкин обращается к определенной летописной версии (по Львовской летописи) и старается соблюсти возможную точность в упоминаемых событиях. Именно в это время Пушкин обратил внимание на промах Рылеева, упомянувшего о том, что Олег прибил к воротам Византии свой герб. Пушкин осудил анахронизм Рылеева, а в своей балладе вложил в уста кудесника более точную формулу:

Твой щит на вратах Цареграда.

Все это свидетельствует о стремлении к исторической точности, новом в творчестве Пушкина. Однако на деле исторический колорит страдает от наличия традиционных балладных формул, свойственных школе Жуковского. В балладе еще много иносказательных формул, чуждых духу летописных преданий. Кудесник выражается витиеватыми перифразами вроде следующих:

Грядущие годы таятся во мгле...
И синего моря обманчивый вал
В часы роковой непогоды,
И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы.

Кроме того, данную балладу характеризует некоторая оторванность исторического сюжета от больших вопросов, занимавших Пушкина в годы весьма острого политического напряжения внутри страны. Баллада написана в один год с «Вадимом» и с запиской о XVIII в., но в ней совершенно не отразились

центральные вопросы времени. Как мы убедимся, вообще для исторической темы в творчестве Пушкина характерна тесная связь между современными запросами и избираемой для изображения эпохой. Почти никогда Пушкин не обращается к истории вне ее связи с современностью, а «Песнь о вещем Олеге» кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной.

Рубежом в творчестве Пушкина является 1823 г., когда он приступил к созданию «Евгения Онегина». По мере того как он продвигался в работе над романом, он освобождался от романтических схем, все более утверждаясь в новом избранном направлении, в «поэзии действительности».

Это не было простой сменой литературной манеры. Переход на пути реализма совпал с кризисом в сознании поэта. На тот же 1823 г. падают стихотворения «Демон» и «Свободы сеятель пустынный». В первом из них Пушкин преодолевает романтический индивидуализм, ведущий к отрешению от действительности, но ничего, кроме душевной пустоты, не приносящий. Поэт отрекается от демона, который

На жизнь насмешливо глядел...

И в дальнейших произведениях Пушкин утверждает жизнь в ее реальных, повседневных формах.

В другом стихотворении отразилось глубокое разочарование, посетившее поэта под впечатлением поражения европейских революционных движений, не поддержанных народом. Но это лишь повод для размышлений на более общие и более близкие вопросы о соотношении между носителями и распространителями революционных идей времени и теми народными массами, во имя которых совершаются революции. Пушкин не мог не наблюдать, что народ, несмотря на состояние постоянного брожения, несмотря на крестьянские движения, чужд тех политических идей и тех программных формул, которые вдохновляли дворян-революционеров. Примет ли народ революционную программу и поддержит ли дворян — вот вопрос. И Пушкин присматривается к народу, чтобы узнать его чаяния. Для Пушкина начинает выясняться истина, что народ (в широком смысле этого слова) — вовсе не объект одних филантропических подвигов возвышенно настроенных героев, но в конце концов сам творец своей исторической судьбы, сам главная движущая сила истории.

Новое направление в творчестве Пушкина особенно окрепло

после того, как ему пришлось покинуть юг и отправиться в ссылку в Михайловское. Здесь Пушкин с жаром принялся за творческую работу и почувствовал необычный прилив жизненных сил. Он привык к деревне, узнал ближе крепостное крестьянство, поэзию народных песен и сказок, тихую красоту северной природы, которая ему сперва, после юга, показалась скудной и печальной. Именно в это время Пушкин натолкнулся на сюжет, достойный трагической обработки.

В марте 1824 г. вышли в свет 10-й и 11-й тома «Истории государства Российского» Карамзина. Они содержали изложение событий начиная с царствования Федора Ивановича и кончая царствованием Лжедмитрия. Новые тома «Истории» привлекали особенное внимание. Царствование Ивана IV в 9-м томе, незадолго до того вышедшем, рассматривалось как смелое изобличение тирании, как исторический памфлет против злоупотребления самодержавием. Читатели не столько склонны были к критической проверке исторической концепции автора, сколько были захвачены драматизмом в изображении характеров и изложении событий и доверчиво относились к утверждениям историка. Картина народных волнений, смены власти узурпаторов на московском престоле захватывала читателей, потому что в этих событиях смутно чувствовались исторические положения, близкие событиям современности.

Пушкин писал Жуковскому: «Что за чудо эти последние два тома Карамзина! какая жизнь! C'est palpitant comme la gazette d'hier[5],—писал я Раевскому». А когда Вяземский спрашивал о плане трагедии, Пушкин отвечал ему: «Ты хочешь *плана!* возьми конец Х-го и весь одиннадцатый том, вот тебе и *план*».

Итак, на свою трагедию Пушкин смотрел как на художественное изображение событий, изложенных в двух томах «Истории» Карамзина. Это была драматическая хроника, причем драматическая форма была избрана Пушкиным как форма наиболее объективная, наиболее верно передающая смысл и характер событий. В драматической форме Пушкин видел противовес элегическому направлению 20-х. годов, характеризовавшему русский романтизм. С отходом от романтизма Пушкин отошел и от элегий. Но в то время как Кюхельбекер противопоставлял элегии оду, т.е. иной род той же субъективной лирики, только еще более условный, да к тому же и архаический, Пушкин поэзии субъективной противопоставлял поэзию объективную, в первую очередь трагедию. Соглашаясь с Кюхельбекером в том, что время

элегии прошло, Пушкин не соглашался с ним в вопросе о дальнейших путях русской поэзии и спорил с ним в строфах четвертой главы «Евгения Онегина»:

— Ты прав, и верно нам укажешь
Трубу, личину и кинжал,
И мыслей мертвый капитал
Отвсюду воскресить прикажешь...

Труба, личина и кинжал — это перифрастическое определение трагедии через ее атрибуты[6].

Объективизм правдивого изображения не являлся для Пушкина формой бесстрастного отношения к изображаемому. Это он сознавал сам и вовсе не думал, что если автор отказывается от своего образа мыслей в изображении действующих лиц и заставляет их говорить словами, свойственными их эпохе и их характеру, то в общем замысле произведения не проявится взгляд автора на изображаемые события, на те вопросы, которые подняты в произведении.

Про свою трагедию Пушкин писал Вяземскому: «Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» Позднее он писал своему другу Н. Раевскому: «Она полна добрых шуток и тонких намеков на историю того времени, вроде тех обиняков, которыми мы обменивались в Киеве и Каменке. Их надо понимать, условие необходимое». И хотя здесь речь идет о намеках на историю того времени, но сопоставление с киевскими обиняками придает особый смысл таким намекам.

Эти намеки, эти уши, которые торчат, не выражались в форме классических применений, подобных тому, что мы видели в «Вадиме». Пушкин не прикрывается ничьей маской, в частности и маской юродивого, как иногда понимают эти слова[7]. Все дело в понимании и освещении основных вопросов, затронутых в трагедии.

В событиях царствования Бориса Годунова Пушкина привлекала проблема взаимоотношения народа и власти. После этой трагедии народные движения являются предметом его постоянного внимания и изучения. Его героями становятся Стенька Разин и Пугачев.

Народ как историческая сила, определяющая в конечном счете движение событий, стоит в центре трагедии. Но было бы ошибочно думать, что самое понимание народа и его историче-

ской роли окончательно определилось именно в «Борисе Годунове». Уже формула, вложенная в уста предка поэта, слишком напоминает просветительские исторические воззрения XVIII в.:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.

В общем понятии «народ» пока еще слиты воедино и представление о крестьянстве, недавно прикрепленном к земле, и о городской «черни» всяких состояний—от мужика до купца. Но важно отметить, что все сословия в их противопоставлении боярству объединены в одном понятии «народ».

По отношению к народу действующие лица произносят сентенции, весьма напоминающие аналогичные сентенции просветителей XVIII в. о «непросвещенной» и непостоянной черни вроде той реплики Вадима, которую мы видели в трагедии Пушкина:

Вот черни суд: ищи ж ее любви...
Но знаешь сам: бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.

Это не препятствует тому, чтобы решающей силой в исторической борьбе признавался «суд мирской», «мнение народное».

В исторической концепции, положенной в основу трагедии, есть еще одна черта, ограничивающая широкое понимание исторических событий, черта, отмеченная в письме Бенкендорфу (16 апреля 1830 г.); отклоняя намерение намекать на близкие политические обстоятельства, но допуская, что какое-то сходство с событиями последнего времени в трагедии найти можно, Пушкин добавляет: «Все мятежи похожи друг на друга». И далее Пушкин развивает мысль о драматической объективности писателя, заставляющей приписывать действующим лицам речи, сообразные с их характером, известным из истории. Лишь общий дух произведения принадлежит автору и может быть предметом суждения.

Итак, объективность изображения, отказ от перелицовки и «применений» не исключали аналогий с современностью. Именно

эти аналогии, как мы уже знаем, заставили Пушкина избрать именно этот сюжет. Следовательно, уже не так случайны фразы, в которых видели намек на современность.

Но их наличие в трагедии, как писал Пушкин, возникает не из намерений автора, а оттого, что все мятежи одинаковы, хотя и своеобразны в своем внешнем проявлении.

И это убеждение Пушкин вынес из изучения исторического материала во время работы над «Борисом Годуновым».

Пушкин считал совершенно согласным с исторической истиной, если в художественном обобщении он будет основываться не только на опыте русской истории начала XVII в., но и на исторических примерах самозванства, узурпации, народных смут других времен, других народов, ибо все мятежи одинаковы. И в самом деле, Пушкин именно во время работы над трагедией обращается к Тациту, которого он изучает в тех главах, где говорится о самозванцах императорского Рима, и это изучение Тацита не остается без следа в трагедии.

Пушкин считал, что достаточно сохранить исторический колорит обычаев, речи, внешнего поведения, чтобы избежать упреков в искажении исторической истины. Но психологию действующих лиц (а трагедия понималась как литературное изображение человеческой психологии преимущественно перед другими жанрами литературы) следовало восстанавливать не только по памятникам, но на основании знания «человеческой природы», человеческого сердца, более или менее неизменного в основных своих движениях. И поэтому не только в летописях, но и у Тацита искал Пушкин исторических аналогий, типических черт, характерных формул для изображения событий царствования Бориса Годунова. Вообще отзывы Пушкина о героях трагедии постоянно опираются на исторические аналогии. Так, в письме к Раевскому (1829 г.) Пушкин писал: «В Дмитрии много от Генриха IV. Как тот, он храбр, незлобив и такой же бахвал, как тот, равнодушен к вере: оба отрекаются от своего закона ради достижения политической цели, оба привержены к удовольствиям и к войне, оба увлечены химерическими планами, на обоих ополчаются заговоры». Когда речь идет о причастности Бориса к убийству Дмитрия, Пушкин, возражая Погодину, пишет: «А Наполеон, убийца Энгенского, и когда? ровно 200 лет после Бориса».

Мало того, в самом тексте трагедии можно найти следы

подобных же исторических аналогий. В сцене «Царская дума» Басманов произносит следующие слова:

Государь,
Трех месяцев отныне не пройдет,
И замолчит и слух о самозванце;
Его в Москву мы привезем как зверя
Заморского в железной клетке. Богом
Тебе клянусь.

В исторических документах мы не находим этих слов о железной клетке. И, однако, это типическое слово имеет историческое происхождение. Оно было очень популярно в 20-х годах. Маршал Ней, поставленный Людовиком XVIII во главе войск против Наполеона, высадившегося на территории Франции, при первой же встрече с отрядами Наполеона перешел на его сторону и тем решил судьбу кампании. Именно с этого момента и начинаются сто дней царствования Наполеона. Но перед отъездом из Парижа Ней имел свидание с королем, которое обвинитель Нея на его процессе формулировал так: «7 марта, поцеловав руку короля и поклявшись ему в минуту притворного возмущения, без какого-либо намека со стороны короля, не наводившего его ни на самую мысль, ни на примененное им выражение,— поклявшись привезти ему Бонапарта в железной клетке (dans une cage de fer), он отправился из Парижа и 14 числа того же месяца, через семь дней, читал своим войскам мятежный манифест и провозглашал Бонапарта императором».

Эти слова о железной клетке получили широкую известность, так как их поместили в своих отчетах все газеты как характ催нейший штрих в истории падения Людовика. И когда в сцене «Ставка» Пушкин говорил о победах Самозванца, невольно вспоминались подобные же обстоятельства, при которых Наполеон, бежавший с острова Эльбы, завладел Францией:

Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?

Но эти исторические аналогии не имеют ничего общего с «намеками» или «применениями» трагедий позднего классицизма, которых много ставилось на русской сцене начала века. В тех трагедиях авторы забывали об эпохе, к которой относили

действие своих трагедий. Они изображали своих современников, вовсе не стремясь соблюдать историческую верность в изложении сюжета и в характерах действующих лиц. Они старались все усилия направить на то, чтобы зритель узнавал, на кого намекает автор, к кому применяет события своего сюжета. Пушкин прежде всего отстаивал необходимость исторической верности. Он действительно старался изобразить ту эпоху и тех лиц, имена которых носили герои трагедии. Пушкин ни на кого не намекал, никого не подставлял на место изображаемых исторических лиц. Но в художественном обобщении он исходил из исторических аналогий, возникавших из самого понимания исторического процесса, в силу которого в разных обстоятельствах происходит столкновение одних и тех же человеческих страстей.

«Борис Годунов» знаменует новую стадию в обращении к исторической теме. От предшествующего времени этот этап отличается принципом исторической верности. Для создания трагедии Пушкин обращался к изучению исторических источников, по которым старался восстановить не столько истинное сцепление обстоятельств, сколько тот колорит эпохи, национальное своеобразие, «дух времени», который и придавал произведению характер исторической подлинности. Но самое понимание исторического процесса не лишено еще черт исторического романтизма. Еще предпосылка неизменности человеческой природы, своеобразного круговращения судеб человечества определяла понимание событий.

Этот же принцип исторических аналогий при общей верности историческому колориту избранной эпохи мы находим и в дальнейших произведениях Пушкина на историческую тему. Таков «Арап Петра Великого», где самый выбор героев (Ганнибал — предок Пушкина и Петр — предок Николая I) наводит на аналогии. Такова «Полтава», аналогии которой с современностью раскрываются стансами 1826 г., в которых мыслимая Пушкиным программа нового царствования раскрывается на сопоставлениях с царствованием Петра. Именно эти стансы выдвинули перед Пушкиным историческую тему Петра, революционера на троне.

Существенное изменение во взглядах Пушкина на ход исторических событий, на историческую жизнь народа, а в зависимости от этого и на изображение прошлого в художественных произведениях, его освобождение от системы «аналогий» произошло около 1830 г. и отразилось в его творчестве 30-х годов. Это был новый этап в развитии реализма Пушкина.

Толчком к пересмотру исторических взглядов послужили политические события 1830 г. Этот год ознаменовался волной новых революций, докатившихся и до русских границ, а главное — волнениями русского крепостного крестьянства, поводом к которым послужила холерная эпидемия, но в которых Пушкин ясно обнаружил иные, более глубокие причины. Как раз в 1830 г. длительное осеннее пребывание Пушкина в Болдине поставило его в непосредственное соприкосновение с крестьянами. Под впечатлением растущего недовольства крестьян Пушкин писал Елизавете Хитрово: «Народ подавлен и раздражен. 1830 год — грустный для нас год» (9 декабря 1830 г.).

Исторические взгляды Пушкина этого времени отразились с особенной четкостью в двух его статьях, писанных в Болдине осенью 1830 г. Одна из них — разбор исторической драмы Погодина «Марфа-Посадница». Этим разбором Пушкин воспользовался, чтобы изложить общие свои взгляды на судьбы русской литературы (хотя и в применении только к драматическому искусству). Именно в этой статье мы находим формулы, определяющие смысл и задачи драматического искусства, формулы, которые нетрудно распространить на всю литературу: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Судьба человеческая, судьба народная». «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

С этим определением драмы можно сопоставить определение романа, данное Пушкиным в том же 1830 г. по поводу «Юрия Милославского» Загоскина: «В наше время под словом роман разумеют историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании».

В статье о «Марфе-Посаднице» Пушкин пользуется именами Расина и Шекспира как знаками двух систем драматургии: придворной и народной.

По поводу «Бориса Годунова» Пушкин писал тогда же: «...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены». Итак, преобразование сцены — вот одна из задач, которую ставил перед собой Пушкин.

Но в замечаниях по поводу «Марфы-Посадницы» Пушкин формулирует и те исторические условия, которые необходимы для такого преобразования. Он останавливается на аристократи-

ческом характере русской драматургии, начиная с Сумарокова: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади, как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, насильственного приспособления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия — словом, где зрители, где публика?»

В этих словах не только программа, основные пункты которой: отказ от аристократического подобострастия, изображение вольности народных суждений, верность русскому началу и отказ от подражания иностранцам и созданным ими правилам, изучение народного образа мыслей и чувств, народных чаяний, создание языка, понятного народу,— но здесь еще указание на то, что формы искусства создаются в прямой зависимости от той социальной среды, в которой живет это искусство. «Где зрители, где публика?»

На этот последний вопрос Пушкин дает свой ответ: он понимает, что преобразование хотя и неизбежно, но невозможно в современной ему обстановке: «...для того, чтобы она (народная драма) могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий». Иначе говоря, вопрос о дальнейших судьбах литературы совпадает с вопросом о коренной перестройке русского общества, о ниспровержении всего уклада жизни, последствием чего должна быть социальная перегруппировка русского общества; иначе говоря, дело идет о революции.

Этот вопрос о русской революции и является основным, которому посвящена статья о втором томе «Истории русского народа» Н. Полевого.

Статья Пушкина направлена против механического перенесения на русскую историю формул истории западноевропейской (точнее — французской). «Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою... история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада». И все построение статьи Пушкина подчинено мысли о своеобразии русской истории и сводится к доказательству, что русское средневековье решительно отлича-

лось от западного. Сохраняя термин «феодализм» только за западным феодальным строем, Пушкин доказывает, что таких социальных отношений, какие характеризуют западный феодализм, в России не было.

Если же мы обратимся к тому, какие именно черты западного феодализма прослеживает Пушкин и сопоставляет с русской исторической обстановкой средневековья, то заметим, что такими чертами являются предпосылки формирования буржуазии. «Освобождение городов не существовало в России. Новгород на краю России и соседний ему Псков были истинные республики, а не общины (commune), удаленные от Великокняжества и обязанные своим бытием хитрой своей покорности, а потом и слабости враждующих князей».

Смысл этого расшифровывается статьей Пушкина, писанной летом 1831 г. и являющейся введением к задуманной им истории французской революции. Эту статью Пушкин начал словами: «Прежде нежели приступим к описанию преоборота, ниспровергшего во Франции все до него существовавшие постановления, должно сказать каковы были сии постановления». И Пушкин отмечал те черты французского феодализма, которые создали класс, возглавивший революционное движение. Здесь, между прочим, читаем: «Нужда в деньгах заставила баронов и епископов продавать вассалам права, некогда присвоенные завоевателями. Сначала откупились рабы от вассалов, затем общины приобрели привилегии». В статье о Полевом как особенность русской истории отмечается: «Бояре жили.. не продавая своей помощи городам».

Уже отмечалось, что эти взгляды Пушкина были в полном согласии с теми историческими трудами его времени, которые были широко популярны. «Эти взгляды, можно думать, были привиты Пушкину еще на лицейской скамье, когда он слушал Кайданова, читавшего историю «по Геерену», и укрепились после лицея под влиянием бесед с учеником Геерена, «геттингенцем» Н. И. Тургеневым. Действительно, в лекциях Геерена указывались коренные отличия русской истории от западной: здесь «не знали, в собственном смысле этого слова, феодального начала»; не было и истории города, вследствие чего «было невозможно образование буржуазии». Самодержавие Петра и его преемников было, по Геерену, единственной реальной силой в России»[8]. Но нам важно не происхождение положительных утверждений Пушкина и степень их исторической достоверности, а направление, в

котором работала историческая мысль Пушкина. Пушкин, исходя из того, что предпосылкой революции во Франции было появление в недрах феодализма крепкого класса буржуазии, сопоставлял те предпосылки, которые привели к образованию такой буржуазии, с русским средневековьем и не находил их. В этом именно смысле надо понимать фразу Пушкина: «Феодализма у нас не было, и тем хуже». Хуже потому, что в русской истории не было предпосылок для буржуазной революции. А смысл его исторических размышлений раскрывается в следующем замечании: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик; он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения».

История прошлого — источник предположений о будущем. Вопрос о будущей революции более всего занимал Пушкина. Изучая прошлое своей страны, он искал в этом изучении прямых указаний на характер будущей русской революции, сравнивая исторический опыт России с судьбой стран, уже прошедших этап революционных событий.

В статье о Полевом намечаются и особенности русского исторического процесса, связанного с судьбами русской аристократии в ее борьбе с меньшим дворянством. В такой именно форме Пушкин осмыслял социальную борьбу, определявшую судьбы господствующего класса в России.

Первым историческим трудом, к которому Пушкин приступает, была проверка той самой «формулы Гизо», которая характеризовала ход истории в странах, испытавших буржуазную революцию. Этот опыт истории французской революции в связи с размышлениями о социальном расслоении на Западе и в России естественно возникал в той обстановке исторических изучений, какая создалась к тому времени.

Вспомним характеристику историографии 20-х годов, данную В. И. Лениным: «Со времени великой французской революции европейская история с особой наглядностью вскрывала в ряде стран эту действительную подкладку событий, борьбу классов. И уже эпоха реставрации во Франции выдвинула ряд историков (Тьерри, Гизо, Минье, Тьер), которые, обобщая происходящее, не могли не признать борьбы классов ключом к пониманию всей французской истории»[9]. Поэтому ближе всего с темой французской революции связан был самый метод изучения социальной борьбы. И Пушкин приступает к изучению работ Тьера, Минье и некоторых других историков, включая сюда и их предшественни-

ков: Вольтера («Опыт о нравах»), Лемонте («Обозрение царствования Людовика XIV»), де Сталь («Размышления об основных событиях Французской революции») и др. Пушкин начинает с общего очерка феодализма, на первых страницах которого и обрывается дошедшая до нас рукопись. Но выписки из французских газет 1831 г. показывают, что в его замыслы входило довести изложение до последних событий июльской революции 1830 г. и ее последствий и тем самым связать события настоящего с общим историческим ходом вещей. По-видимому, и здесь задачи прогноза диктовали и выбор темы, и ход изучения.

Для периода 30-х годов характерно и то, что Пушкин приступает к самостоятельным историческим изучениям. За неоконченной историей французской революции следует «История Пугачева» и затем «История Петра». До сих пор Пушкин, разрабатывая тот или иной исторический сюжет, опирался преимущественно на уже готовые исторические труды, заимствуя из них фактическую сторону и подвергая ее своей интерпретации. Так, в основе «Бориса Годунова» лежит «История государства Российского» Карамзина, в основе «Полтавы» — «История Малой России» Д. Н. Бантыша-Каменского. К первоисточникам Пушкин обращался мало, больше для «исторического колорита».

Совершенно другую картину представляют изыскания Пушкина 30-х годов. Ради «Истории Пугачева» Пушкин изучает архивы, делает огромное количество выписок из документов, критически пересматривает все предыдущие работы с их фактической стороны, выезжает на места событий, где собирает устные свидетельства об интересующих его событиях.

До 1830 г. Пушкину не всегда существенной казалась даже достоверность изображаемых событий, и поэт не отказывался от заведомых легенд или от фактов, в достоверности которых у него не было полной уверенности, лишь бы эти факты имели свое поэтическое достоинство. Так, например, в послании «К Овидию» (1821 г.), «Чаадаеву», «Баратынскому из Бессарабии», в 8-й строфе первой главы «Евгения Онегина» Пушкин определенно указывает на место своего пребывания как на то, куда был сослан Овидий. Между тем в примечании к «Онегину» он писал: «Мнение, будто бы Овидий был сослан в нынешний Акерман, ни на чем не основано. В своих элегиях Ex ponto он ясно назначает местом своего пребывания город Томы при самом устье Дуная».

В стихотворении «Наполеон» Пушкин пишет о «великодушном пожаре» Москвы. Этот эпитет ясно показывает, что москов-

ский пожар Пушкин приписывал русским. Об этом же говорят стихи:

Пылай, великая Москва!
....
Благослови Москву, Россия!

Пожар Москвы изображался Пушкиным как символ великой жертвы, принесенной народом ради окончательной победы. Эту тему мы находим в 37-й строфе седьмой главы «Евгения Онегина»:

Нет, не пошла Москва моя
К нему с повинной головою.
Не праздник, не приемный дар,
Она готовила пожар
Нетерпеливому герою.

И, наконец, в «Рославлеве» эта тема находит полное выражение и истолкование. И, однако, Пушкин вовсе не был убежден в том, что Москву сожгли русские. Как известно, эта версия исходила от Наполеона, устроившего в Москве даже видимость какого-то следствия, якобы доказавшего, что организатором поджогов был Ростопчин. После поражения Наполеона эта версия превратилась в патриотическую легенду о жертвенном характере московского пожара, и Ростопчин, герой этой легенды, своим молчанием долгое время ее поддерживал, пока вдруг в 1823 г. не напечатал брошюру «Правда о Московском пожаре», где решительно опровергал утверждения о том, что он является организатором пожара. Однако Пушкин и после 1823 г. в стихах и в «Рославлеве» поддерживает традиционную версию. Одновременно в других произведениях Пушкин ясно указывает на войска Наполеона как на виновников разрушения Москвы. В стихотворении «Бородинская годовщина», сравнивая судьбу Москвы, занятой вражескими войсками, с судьбой Варшавы, взятой русскими, Пушкин пишет:

Мы не сожжем Варшавы их...

В статье того же года «Торжество дружбы» Пушкин, напоминая об участии Булгарина в походе Наполеона 1812 г., пишет «о Москве, пострадавшей в 1612 году от поляков, а в 1812 году от всякого сброду».

Для новых исторических тем, возникших в связи с размышле-

ниями о русской революции, Пушкин стремится установить факты в их подлинности и точности, так как только из точных фактов прошлого можно делать умозаключение о будущем. И Пушкин уже не доверяет выводам других историков, так как знает, что от точки зрения историка и того освещения, какое он дает фактам, зависит и самый отбор фактов, и степень доверия источникам, и достоверность рассказа. Основные исторические темы, отраженные в художественном творчестве 30-х годов, предварительно разрабатываются в самостоятельном историческом разыскании. При этом историческая тема отныне берется в непосредственном, генетическом отношении к настоящему, а не в той аналогии с современными событиями, как это было в 20-х годах.

Для 30-х годов характерны исторические обзоры, в которых, отправляясь от событий прошлого, Пушкин доводит рассказ до современности. В 1830 г. мы имеем два обзора в стихотворениях «Моя родословная» и «Вельможе». В первом из них Пушкин останавливается на узловых событиях русской истории, упоминание которых подчинено сюжету стихотворения — истории рода. Войны Александра Невского, борьба Ивана IV с боярством, Козьма Минин и освобождение Москвы, Петр и сопротивление его деятельности, дворцовые перевороты XVIII в., новая знать из потомков царских лакеев, оскудение старинных родов — вот основные темы этого обзора. В послании «Вельможе» Пушкин дает обзор западноевропейской истории, охватывающей события, предшествовавшие французской революции, доводит хронику до последних дней. Рассказ начинается с идеологической подготовки революции, связанной с именами просветителей XVIII в.: Вольтера, Дидро и энциклопедистов. Здесь же дается картина разложения социальной верхушки Франции: Версаль и Трианон Марии-Антуанетты. Вслед за картинами XVIII в. идет описание революции:

Все изменилося. Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон,
И мрачным ужасом смененные забавы...

И затем, вслед за переворотами, уничтожившими и феодальный строй, и империю Наполеона, Пушкин рисует картину

Франции под властью победившей буржуазии, век коммерческих комбинаций:

Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, былое истребя.
Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились младые поколенья,
Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах...

«Лицейская годовщина» 1836 г. тоже представляет, по существу, исторический пробег по основным событиям истории минувшей четверти века.

Но наиболее развитым обзором исторических событий является поэма «Езерский» («Родословная моего героя»), представляющая собой введение к сюжету, разработанному в «Медном всаднике», непосредственно вышедшем из неоконченного «Езерского».

Все эти обзоры имеют теснейшую связь с историческими замечаниями, сохранившимися в отрывочном виде в черновых записях Пушкина.

Основной остается тема революции. В обзоре событий русской истории Пушкин останавливается на двух сторонах одного процесса: русская революция в своих будущих формах представлялась Пушкину результатом разложения крепостного строя. Отсюда внимание его привлечено, с одной стороны, к судьбам русского дворянского землевладения и вообще к судьбам крупной и средней аристократии, а с другой — к судьбам русского крестьянства, в котором он видит единственную революционную силу. И вопрос о разложении дворянского землевладения Пушкин рассматривает неразрывно с вопросом о крестьянской революции.

Впервые эти вопросы поставлены в неоконченной «Истории села Горюхина». В той ее части, которая обработана в связном изложении, описано падение крупного землевладения. «Но в течение времени родовые владения Белкиных раздробились и пришли в упадок. Обедневшие внуки богатого деда не могли отвыкнуть от роскошных своих привычек и требовали прежнего полного дохода от имения, в десять крат уже уменьшившегося». Отсюда — жесточайшая эксплуатация крепостных крестьян, постепенно разоряемых. На этом обрывается изложение. Но сохра-

нившийся план указывает на дальнейшее развитие событий. Он кончается словом «бунт». Затем эта тема переходит в неоконченный роман «Дубровский» и получает широкое выражение в «Капитанской дочке». Характерно, что последний роман писался параллельно с историческим исследованием о пугачевском движении.

Судьбы русского дворянства являются темой черновых набросков 30-х годов и отражаются в ряде произведений. Пушкина привлекает судьба аристократии, особенно со времен Ивана IV. Он останавливается на местничестве, характерной черте древней аристократии, на сожжении разрядных книг, на борьбе с кастовой замкнутостью наследственной знати, какую вел Петр (табель о рангах 1722 г., открывшая доступ к дворянству чиновникам), на позднейшей борьбе наследников Петра с крупной знатью, на дворцовых переворотах и на роли дворянства, на отмене указа 1714 г. о майоратах, происшедшей при Анне и содействовавшей раздроблению землевладения, на дворянской грамоте 1762 г. Петра III «о вольности дворянской», на появлении влиятельной бюрократической знати, являвшейся исполнительным органом самодержавия, на революционной роли передового дворянства.

Так, в произведениях 30-х годов развиваются две темы, намеченные в статье о втором томе «Истории» Н. Полевого: революция во Франции, революция в России. Тема французской революции получила отражение не только в набросках к начатому, но не доведенному до конца историческому труду; ее же Пушкин отразил в драматическом наброске, названном позднейшими издателями «Сцены из рыцарских времен». Эти сцены представляют собой изображение основных линий, знаменующих подготовку падения феодализма. В них изображаются в столкновении три силы: господствующие рыцари уже на склоне своего нераздельного владычества, растущая новая сила — разбогатевший буржуа и, наконец, народ, вассалы, восстающие против рыцарей. Во главе восставших мы видим поэта — Франца. В написанной части пьесы мы видим поражение вассалов и заключение в тюрьму рыцарского замка вождя восставших. Однако из плана пьесы, хотя и не во всем совпадающего с развитием действия в написанной части, мы видим развязку: поэт Франц получает помощь от фантазера-изобретателя Бертольда, мечтающего о perpetuum mobile и квадратуре круга. Бертольд изобретает порох, против которого не могут устоять стены рыцарских замков. Предводитель рыцарей, «воплощенное

ничтожество», убит пулей, от которой не спасают его латы. В конце пьесы появляется Фауст — изобретатель книгопечатания. Последние слова плана являются в некоторой степени ключом к пониманию всей пьесы: l'imprimerie autre artillerie (книгопечатание — тоже своего рода артиллерия). Выражение это заимствовано у публициста времен революции Ривароля, из его «Journal politique national». Данные слова связаны с характеристикой идеологической подготовки революции. «Общая причина — свобода печати. Философы научили народ смеяться над священниками, и священники уже не в состоянии были внушать уважение к царям. Вот источник ослабления власти. Книгопечатание — артиллерия мысли (L'imprimerie est l'artillerie de la peusée).

Пушкин воспользовался этим образом[10], связав это с ослаблением значения рыцарей после изобретения пороха. Известно, какое значение придавали историки изменению в военной технике, уничтожившей преимущественное значение тяжело вооруженной конницы: сражение при Креси 1346 г., в котором впервые участвовала артиллерия, знаменовало начало падения рыцарского военного искусства. Сцены Пушкина можно условно отнести к XIV в., но, по существу, в них в схематических чертах дана история падения феодализма. По развитию действия сцен видно, что Пушкин считал основными силами, предопределившими это падение: во-первых, материальное ослабление феодалов, возникновение рядом с ними силы богатства и промышленности (Мартын) и утрата военных преимуществ рыцарского вооружения (изобретение пороха); во-вторых, народные восстания, подрывающие власть феодалов. Но Пушкин показывает и поражение, и торжество восставших. Основной залог успеха восстания в том, чтобы восставших возглавляли представители культуры — поэт и изобретатель. Только при таких условиях восставшие найдут необходимое для успеха оружие и их восстание не превратится в беспорядочный бунт.

В заметках, начиная с 1830 г., Пушкин постоянно останавливается на вопросе об идеологической подготовке революции. В болдинских заметках 1830 г. много внимания уделено одной фразе, напечатанной в «Литературной газете»: «Эпиграммы демократических писателей XVIII столетия приуготовили крики: Аристократов к фонарю».

Как уже справедливо отмечалось, размышления Пушкина о судьбах западного феодализма тесно связаны с разрешением

вопросов о будущей революции в России[11]. Единственным революционным классом в России Пушкин считал крестьянство. Однако для полной победы крестьянской революции необходимо было идеологическое руководство революционным движением. Основными условиями, закреплявшими победу, Пушкин считал сохранение национальной культуры и государственного единства страны. Между тем в крестьянстве Пушкин не видел тех созидательных сил, которые обеспечили бы в случае победы крестьянского восстания развитие русской государственности и сохранение русской культуры.

Идея русской государственности связывалась Пушкиным с образом Петра. Неоконченная поэма «Езерский», по существу, посвящена вопросу о судьбах дела Петра при его наследниках. В «Медном всаднике», который является осуществлением замысла «Езерского», мы читаем:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия...

В поэме «град Петров» символизирует вообще дело Петра, победившего и естественную, и историческую стихии.

Носителей культуры Пушкин видел в той части дворянства, которая была оттеснена от власти новым дворянством, вышедшим из наемников самодержавия. В «Опыте отражения некоторых нелитературных обвинений» (1830 г.) Пушкин характеризует наличие в дворянстве двух групп: «новое дворянство, получившее свое начало при Петре I и императорах и по большей части составляющее нашу знать, истинную, богатую и могущественную аристократию», и «старинное дворянство, кое ныне, по причине раздробленных имений, составляет у нас род среднего состояния, состояния почтенного, трудолюбивого и просвещенного, состояния, коему принадлежит и большая часть наших литераторов». Но, конечно, не от дворян Пушкин ждал руководства крестьянским движением.

Для Пушкина казалось ясным, что, несмотря на оппозиционное настроение мелкого дворянства, не ему принадлежит будущее. Правда, в двух своих романах он пытался изобразить дворянина-изгоя, покидающего ряды своего класса, чтобы связать свою судьбу с крестьянством, но не в таких одиночках дворянах Пушкин видел силу, определяющую исторические пути будущего.

В примечаниях к «Истории Пугачева» Пушкин констатировал: «Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противуположны».

Пушкин видел, что культурная гегемония дворянства клонится к своему концу и на сцену выдвигаются разночинцы. «Даже теперь наши писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, весьма малочисленны. Несмотря на то их деятельность овладела всеми отраслями литературы, у нас существующими. Это есть важный признак и непременно будет иметь важные последствия». Но появление сильного недворянского культурного слоя казалось Пушкину делом будущего.

В существовавшей тогда обстановке Пушкин не находил той культурной силы, которая могла бы явиться союзником и возглавить крестьянское восстание. А без этого возглавления крестьянское восстание могло бы вылиться только в стихийное, разрушительное движение. Отсюда родилась формула: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Формула эта, хотя и произнесенная от имени Гринева, выражает собственное отношение Пушкина к стихийному крестьянскому восстанию, основанное и на изучении крестьянских движений прошлого (Разин, привлекавший внимание Пушкина с 1826 г., и Пугачев), и на собственных впечатлениях от непрекращавшихся крестьянских волнений, особенно ярко выразившихся в бунтах 1830 и 1831 гг. Перекладывать ответственность за эти слова с Пушкина на Гринева вряд ли имеется необходимость, тем более что автор в конце концов отвечает и за слова своих героев. Эта сентенция первоначально находилась в главе, где описывался бунт в имении Гринева. Глава эта была исключена из романа при окончательной обработке, но Пушкин сохранил рукопись этой главы, надписав на ней: «Пропущенная глава». Последние абзацы этой главы вместе с данной фразой вошли с некоторыми изменениями в главу XIII окончательной редакции. Пушкин сохранил эту фразу, но отбросил дальнейшее рассуждение, которое, действительно, более характеризует Гринева, чем автора романа: «Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка». Оставленная в тексте романа сентенция отнюдь не вызывалась необходимостью изложения событий. Что же касается до взглядов Гринева как

героя романа на Пугачева и крестьянское движение, то Пушкин отлично охарактеризовал их в других, более четких словах и в самом ходе действия. Если он сохранил эту фразу, то потому, что она отвечала собственной системе взглядов Пушкина на крестьянскую революцию. За этой фразой не кроются ни презрение к русскому крепостному крестьянству, ни неверие в силы народа, ни какие бы то ни было охранительные мысли. Эта фраза лишь выражает, что Пушкин не верил в окончательную победу крестьянской революции в тех условиях, в которых он жил.

Мысли Пушкина о стихийности крестьянской революции не находятся в противоречии с теми положительными красками, какими он пользуется для обрисовки вождя крестьянского движения — Пугачева (что дается опять-таки через восприятие того же Гринева). Поэтому вряд ли справедливы рассуждения вроде следующего: «Пора бы, кстати сказать, покончить с кривотолками по поводу цитаты из «Капитанской дочки» о «русском бунте, бессмысленном и беспощадном». Эти слова, так широко и так недобросовестно использованные М. Н. Покровским и его «школой», принадлежат не Пушкину, а Гриневу. Кто дал право отождествлять идеологию Пушкина с идеологией действующего лица его повести, «ничтожный характер» которого справедливо отмечен еще Белинским? Творческая мысль Пушкина упорно работала над темой крестьянского восстания с самого начала 1830-х годов и неизменно приводила к выводу о справедливости этих восстаний» [12]. Странно желание автора этих строк, провозглашающего Пушкина идеологом крестьянской революции, искать себе союзника в лице Белинского.

Известно, что Белинский назвал характер Гринева ничтожным и бесцветным в качестве «резкого недостатка» повести, т. е. вовсе не приписывал эти свойства Гринева творческим намерениям Пушкина. А что касается представления о Пушкине как о вожде восставших крестьян, то именно Белинский заявлял, что в Пушкине видит он «человека, душою и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видит русского помещика». Другое дело, прав ли в этом Белинский, но уж во всяком случае на его слова нельзя опираться в данном вопросе. Между тем В. И. Ленин в 1899 г. формулу Гринева — Пушкина применил как объективно историческую характеристику крестьянской революционности: «Наличность революционных элементов в крестьянстве не подлежит, таким образом, ни малейшему сомнению.

Мы нисколько не преувеличиваем силы этих элементов, не забываем политической неразвитости и темноты крестьян, нисколько не стираем разницы между «русским бунтом, бессмысленным и беспощадным», и революционной борьбой, нисколько не забываем того, какая масса средств у правительства политически надувать и развращать крестьян. Но из всего этого следует только то, что безрассудно было бы выставлять носителем революционного движения крестьянство, что безумна была бы партия, которая обусловила бы революционность своего движения революционным настроением крестьянства»[13].

Недоверие к созидательной силе крестьянского восстания не значило для Пушкина отрицания революционного движения вообще. С другой стороны, это не исключало исторического интереса к крестьянскому движению как к наиболее революционной силе в русской действительности того времени. Отсюда и интерес к Пугачеву, выразившийся в выборе темы для романа и исторического труда. Отсюда же и интерес к Радищеву, которому в эти годы Пушкин посвящает две большие статьи и пытается напечатать их. Все это связано с размышлениями о судьбах народа и страны.

В связи с цитированными словами Белинского необходимо поставить вопрос и об отношении Пушкина к дворянству. Прежде всего в них следует отвести указание на то, что в Пушкине всегда виден «помещик». Именно помещиком Пушкин не был и психологией помещика проникнуться не мог. Кратковременное владение нижегородским имением окончательно убедило Пушкина в его неприспособленности к управлению поместьем и крепостными крестьянами. Следовало бы поставить вместо слова «помещик» слово «дворянин», так как именно о своей принадлежности к родовитому дворянству Пушкин заявлял еще в романтический период в письмах Бестужеву и Рылееву из Михайловского. Именно в этих письмах говорится о 600-летнем дворянстве Пушкиных. В дворянском происхождении писателей Пушкин видел в 1825 г. залог независимости. «Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин,— дьявольская разница» (А. А. Бестужеву, май — июнь 1825 г.). Это романтическое представление о независимости дворянства осталось и в позднейших заметках Пушкина.

Пушкин принадлежал к поколению дворянских революционеров, и это налагало свою историческую печать на его взгляды. Все наиболее прогрессивное Пушкин видел в среде передовых людей своего времени, принадлежавших к дворянству. Вспомним характеристику эпохи, данную Герценом в статье «Концы и начала». Эти слова сочувственно цитирует Ленин:

«Герцен принадлежал к поколению дворянских, помещичьих революционеров первой половины прошлого века. Дворяне дали России Биронов и Аракчеевых, бесчисленное количество «пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников», да прекраснодушных Маниловых. „И между ними,— писал Герцен,— развились люди 14 декабря, фаланга героев, выкормленных, как Ромул и Рем, молоком дикого зверя... Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раболепия“ [14].

В 30-е годы идея политической независимости дворянства отчасти подогревалась походом Булгарина и Полевого против «литературных аристократов», как называли они группу ближайших сотрудников «Литературной газеты». Эти романтические представления Пушкина отразились, например, в утверждении, что «семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа» («Роман в письмах»), и не без влияния этой идеи написаны и «Моя родословная», и «Езерский». Так же романтически звучат слова Пушкина о том, что дворянская гордость вполне совместима с любой системой политических взглядов. «Но от кого бы я ни происходил — от разночинцев, вышедших во дворяне, или от исторического боярского рода, одного из самых старинных русских родов, от предков, коих имя встречается почти на каждой странице истории нашей, образ мнений моих от этого никак не зависел; и хотя нигде доныне я его не обнаруживал и никому до него нужды нет, но отказываться от него я ничуть не намерен» — так писал Пушкин в 1830 г. в ответ на шуточки Булгарина по адресу родовитости Пушкина. И далее Пушкин писал: «Каков бы ни был образ моих мыслей, никогда не разделял я с кем бы то ни было демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного народа. Смотря около себя и читая старые наши

летописи, я сожалел, видя, как древние дворянские роды уничтожились, как остальные упадают и исчезают, как новые фамилии, новые исторические имена, заступив место прежних, уже падают, ничем не огражденные, и как имя дворянина, час от часу более униженное, стало наконец в притчу и посмеяние разночинцам, вышедшим во дворяне, и даже досужим балагурам!» И Пушкин называл «Северную пчелу» и «Московский телеграф», смеявшиеся над «литературной аристократией», журналами «демократическими», понимая это слово в значении «демагогические». Почти то же писал Пушкин позднее в «Езерском»:

Мне жаль, что сих родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух.
Мне жаль, что нет князей Пожарских,
Что о других пропал и слух,
Что их поносит и Фиглярин,
....
Что не живем семьею дружной
В довольстве, в тишине досужной,
Старея близ могил родных
В своих поместьях родовых,
Где в нашем тереме забытом
Растет пустынная трава;
Что геральдического льва
Демократическим копытом
У нас лягает и осел:
Дух века вот куда зашел!

И наряду с этими замечаниями более или менее поэтического порядка Пушкин набрасывает публицистические заметки, где утопически рисует положение дворянства в каком-то воображаемом политическом строе: «Что такое дворянство? потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большими преимуществами касательно собственности и частной свободы. Кем? народом или его представителями. С какою целию? С целию иметь мощных защитников или близких ко властям и непосредственных предстателей». «Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (чести вообще). Не суть ли сии качества природные? Так; но образ жизни может их развить, усилить — или задушить.— Нужны ли они в народе, так же, как, например, трудолюбие? Нужны, ибо они la sauve garde трудолюбивого класса, которому некогда развивать сии качества» (О дворянстве, 1830 г.). Из этих патриархальных представлений о

возможном соотношении имущих и трудящихся возникает высокая оценка двухпалатной конституционной системы с аристократической верхней палатой:

Но Лондон звал твое внимание. Твой взор
Прилежно разбирал сей двойственный собор:
Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружины смелые гражданственности новой.
(«К вельможе»)

Разбирая политическую идею, положенную в основу организации Национального собрания во Франции в 1789 г., когда в одну палату слились представители третьего сословия (24 миллиона населения) и двух первых сословий (200 тысяч населения), Пушкин писал: «Но эти двести тысяч уже были в некотором роде избранной частью нации, частью, пользовавшейся преимуществами, конечно, чрезмерными, но представлявшей просвещенный и имущий слой. Следовательно, бессмысленно было ее обессилить, тогда как надо было внести в положение изменения».

Отсюда и любование местничеством как признаком аристократической гордости и сожаления о принижении родовой знати начиная со времен Ивана IV, а особенно после Петра. В этих аристократических вкусах удерживало Пушкина в 30-е годы и то обстоятельство, что буржуазный порядок западных демократий в эти годы проявился особенно.

Отношение передовых русских к западным демократиям не было неизменным. Непосредственно после буржуазной революции в Европе наступило настолько очевидное повышение общего материального благополучия, что демократический (хотя и сильно урезанный во всех отношениях) строй вызывал к себе только положительное отношение. Это был период расцвета буржуазного уклада жизни.

Но соответствие производственных отношений характеру производительных сил было резко нарушено после июльской революции 1830 г., когда к политической власти во Франции пришла наиболее своекорыстная и хищническая часть буржуазии в лице торгового и банковского капитала, когда этот приход к власти новых людей сопровождался жесточайшим подавлением рабочего движения (например, в Лионе) и когда явственно обнаружились противоречия внутри общества, подчиненного системе капиталистической эксплуатации. Пушкина оттолкнула такая форма демократии. Это мы видим из писем, в которых он

передает свои впечатления от хода июльской революции во Франции, и из главы его «Путешествия из Москвы в Петербург», где говорится о положении рабочих в Англии и пр. Именно отрицательное отношение к определившимся чертам западного капитализма подогревало в Пушкине его увлечения патриархальным идеалом утопического дворянского романтизма. Это явствует, например, из известной, неоднократно цитировавшейся характеристики порядка в Соединенных Штатах Америки: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort): большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие; талант, из уважения к равенству принужденный к добровольному остракизму; богач, надевающий оборванный кафтан, дабы на улице не оскорбить надменной нищеты, им втайне презираемой; такова картина Американских Штатов, недавно выставленная перед нами» («Джон Теннер»).

И здесь сквозь критику буржуазной демократии проскальзывают нотки романтических дворянских эмоций.

Но если мы проследим трактовку этих тем в разных набросках Пушкина, то сразу натолкнемся на противоречия. Одни и те же явления Пушкин расценивает различно в зависимости от того, подходит ли он к ним с романтическими эмоциями или со строгими оценками историка. И историк всегда побеждал в Пушкине романтика. В тех же заметках о дворянстве Пушкин не скрывал утопичности своих взглядов. Там, между прочим, мы находим такое замечание о последствиях, к каким приводит наличие политических привилегий как в республиках, так и в монархиях (по терминологии Пушкина — в государствах): «Чем кончится дворянство в республиках? Аристократическим правлением. А в государствах? рабством народа. a — b.». Это равносильно признанию, что все рассуждения о каком-то равновесии сил, о благополучии общества при сохранении аристократических привилегий справедливы лишь в воображаемой обстановке. Исторически же в любых условиях эти привилегии приводят к порабощению народа. То же самое мы находим в замечаниях Пушкина по русской истории XVIII в. И здесь историк приходит в

противоречие с романтиком-публицистом, и всегда в этом столкновении побеждает историк. Так, Пушкин сожалеет о гибели русской знати. Но приписывает это главным образом деятельности Петра.

Любопытен разговор Пушкина с Михаилом Павловичем, о котором сохранилась запись в «Дневнике» Пушкина (22 декабря 1834 г.; некоторые французские реплики привожу в переводе): «Потом разговорились о дворянстве. Великий князь был противу постановления о почетном гражданстве; зачем преграждать заслугам высшую цель честолюбия? Зачем составлять tiers état, сию вечную стихию мятежей и оппозиции? Я заметил, что или дворянство не нужно в государстве, или должно быть ограждено и недоступно иначе, как по собственной воле государя. Если во дворянство можно будет поступать из других сословий, как из чина в чин, не по исключительной воле государя, а по порядку службы, то вскоре дворянство не будет существовать или (что все равно) все будет дворянством. Что касается до tiers état, что же значит наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатства? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько же их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много. Говоря о старом дворянстве, я сказал: Ведь мы такие же старинные дворяне, как император и вы... и т. д. Великий князь был очень любезен и откровенен. Вы истинный член своей семьи, сказал я ему: все Романовы революционеры и уравнители». Последняя фраза связана с замечанием заметки о дворянстве 1830 г.: «Петр I сразу и Робеспьер и Наполеон (воплощенная революция)».

Все политические проекты Пушкина, которые мы находим в его черновых записях, возникали как бы в поисках выхода из той исторической обстановки, которая, по существу, никакого выхода не подсказывала. Они производят впечатление умозрительных построений из установившихся политических и юридических понятий в тесных и извне заданных пределах. Пушкин отвлеченно комбинирует эти понятия, иногда остроумно сближает их, делает из заданных предпосылок логические выводы, подобно тому как опытный юрист подыскивает в уложении наиболее подходящую статью, не вдумываясь, справедлив ли будет его приговор, лишь бы формально все аргументы сходились без особых противоречий.

Совсем иначе рассуждает Пушкин, когда дает исторический анализ фактов. Здесь он становится выше личных пристрастий и желаний, выше традиционных мнений. История для Пушкина — источник понимания настоящего и ключ к предугадыванию будущего. Поэтому в историческом изучении для него важно уловить действительные тенденции хода вещей, независимо от субъективных симпатий и антипатий. В его исторических обзорах (в том числе и стихотворных) уже нет возвеличивания знати и ее попыток добиваться политических преимуществ. В «Езерском» он пишет:

Петра не стало; государство
Шатнулось, будто под грозой,
И усмиренное боярство
Его железною рукой
Мятежной предалось надежде:
«Пусть будет вновь, что было прежде.
Долой кафтан кургузый. Нет!
Примером нам да будет швед!»
Не тут-то было. Тень Петрова
Стояла грозно средь бояр.
Бессилен немощный удар,
Что было, не восстало снова.
Россию двинули вперед
Ветрила те ж, средь тех же вод.

Так Пушкин характеризовал неудачную попытку Верховного тайного совета (половину которого составляли Долгорукие) ограничить «кондициями» власть Анны Ивановны. Кондиции эти были составлены не без знакомства с олигархическими конституционными актами Швеции 1720 г. Но историческая необходимость восторжествовала. Описывая дальнейшую судьбу воображаемого рода Езерских, Пушкин продолжал:

И Бирон, деспот непреклонный,
Смирял их род неугомонный,
И Долгорукие князья
Бывали втайне им друзья...

В прямой связи с этими взглядами на общий ход русской истории XVIII в. Пушкин пересматривает традиционные репутации, установившиеся за политическими деятелями этой эпохи. Он исходит в оценке их деятельности не из представления об их личности, а из исторической оправданности или обреченности их

дела. Так, в статье «О ничтожестве литературы русской» (1833 г.) он дает характеристику Бирона, резко расходящуюся с общепринятой. Он говорит о «последних заговорах старшего боярства, пресеченных мощною рукою Бирона». В письме И. И. Лажечникову он выражает решительное несогласие с характеристикой Волынского и того же Бирона (5 ноября 1835 г.).

Пушкин чувствовал себя чужим среди родовитой и неродовитой знати, окружавшей престол царя. Он был только писатель:

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин!
(«Моя родословная»)

Я сам — хоть в книжках и словесно
Собратья надо мной трунят —
Я мещанин, как вам известно,
И в этом смысле демократ.
(«Езерский»)

Пушкин чувствовал свою принадлежность к большому слою деклассированного дворянства. Этим отчасти объясняется, почему он так охотно обращался к изображению подобных же героев, ушедших от своего класса («Роман на Кавказских водах», 1831 г.; «Дубровский», 1832—1833 гг.; «Русский Пелам», 1834 г.; «Медный всадник», 1834 г.). Иногда этот изгой появляется в качестве бунтаря, иногда же мы видим его смирившимся и почти слившимся с новой социальной средой. Таков Евгений в «Медном всаднике». Пушкин наделил его некоторыми автобиографическими чертами, но отнял у него свою главную черту, отличавшую Пушкина от всех других: он не наградил своего героя талантом:

О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

И Евгений, не огражденный от ударов судьбы, гибнет. Белинский писал: «В этой поэме видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей,— и наше сокрушенное сочувствием сердце, вместе с несчастным, готово

смутиться; но вдруг взор наш, упав на изваяние виновника нашей славы, склоняется долу,—и в священном трепете, как бы в сознании тяжкого греха, бежит стремглав, думая слышать за собой

Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...

«Мы понимаем смущенною душою, что не произвол, а разум ная воля олицетворена в том Медном Всаднике, который в неколебимой вышине, с распростертою рукою, как бы любуется городом...» «Да, эта поэма—апофеоза Петра Великого, самая смелая, самая грандиозная, какая могла только прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя России...» («Сочинения Александра Пушкина». Статья одиннадцатая и последняя). И выше всяких человеческих законов в этой поэме провозглашен закон исторической необходимости, определяющий судьбы народа и страны:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы.

Именно закон исторической необходимости, определяющий «общий ход вещей», и определяет то истолкование событий, какое мы встречаем в произведениях Пушкина 30-х годов. В этом он решительно отошел от той точки зрения, которая ему диктовала изображение людей и их поступков в 20-х годах. Вот, например, как Пушкин рассказывает о создании «Графа Нулина»: «Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить?—Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те». Вот психология, которая приписывала случайности все, происходящее в мире. Заметка писана, вероятно, в 1830 г., когда Пушкин уже иначе относился к истории, и в черновике мы находим фразу: «...я внутренне повторил пошлое замечание о мелких причинах великих событий». И действительно, Пушкин уже не возвращался более к этой мысли, и в произведениях 30-х годов мы уже не

встречаемся с какими бы то ни было попытками «пародировать историю». Ушли в прошлое и исторические перелицовки, намеки, применения, и обращение к истории как к хрестоматии достопамятных поступков, дающей примеры психологических или морально поучительных случаев и аналогий, свидетельствующих об игре одних и тех же страстей неизменной природы человека.

Для Пушкина история является уже картиной поступательного движения человечества, определяемого борьбой социальных сил, протекающей в разных условиях для каждой страны. Именно это непрерывное движение вовлекает и настоящее в общий ход. Для Пушкина критерий историзма уже не определяется более исторической отдаленностью событий прошлого. Поэтому историческая точка зрения одинаково присутствует как в изображении прошлого, так и в изображении настоящего. В этом отношении особенно характерна повесть «Пиковая дама», писавшаяся одновременно с «Медным всадником». В ней каждое действующее лицо является представителем определенной исторической и социальной формации. Графиня — представительница уходящей знати, с ее воспоминаниями о дореволюционном Париже; Лиза — одна из тех обнищавших компаньонок, первый очерк которых мы находим в «Романе в письмах»; Германн — хищный искатель счастья, пробивающий дорогу в новом обществе и готовый на всякий риск и даже на преступление. Смена поколений в этом романе характеризует смену разных укладов жизни русского общества.

Так в 30-е годы под пером Пушкина на смену романтическому характеру Пленника и Алеко появляется типический характер, обусловленный исторически и социально. И это именно и является основной чертой созданного Пушкиным реалистического искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ответ на вопросы 13 января 1826 г. См.: Восстание декабристов: Материалы. Л., 1927. Т. 4. С. 105.

[2] Программа журнала «Архив политических наук и российской словесности» (1819). См.: Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. С. 375 и 381.

[3] Иначе изложил учение о законе Радищев в оде «Вольность». В пределах того же «естественного права» он последовательно развивает положение о суверенитете народа, о том, что именно народ является единственным источником закона:

Но что ж претит моей свободе.
Желаньям зрю везде предел;
Возникла обща власть в народе,
Соборной всех властей удел.
Ей общество во всем послушно,
Повсюду с ней единодушно.
Для пользы общей нет препон.
Во власти всех свою зрю долю,
Свою творю, творя всех волю:
Вот что есть в обществе закон.

Отсюда возникает и «право мщенное природы», отрицаемое в оде Пушкина.

[4] «Constitutionnel» («Конституционная газета») и «Quotidienne» («Ежедневная газета») — распространенные парижские газеты противоположного политического направления: первая — левых либералов, вторая — крайних монархистов.

[5] «В них трепет жизни, как будто это газета, только вчера вышедшая в свет».

[6] Последние два стиха, по-видимому, разъясняются комментарием к стиху Горация difficile est proprie communia dicere, который мы находим в статье Пушкина об Альфреде Мюссе (1830 г.) «Comonia значит не обыкновенные предметы, но общие всем» (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. ad Pisones).

[7] Упоминание юродивого здесь является лишь продолжением острословия, которым обменивались Пушкин и Вяземский в предшествующих письмах. Вяземский писал Пушкину: «Жуковский уверяет, что и тебе надо выехать в лицах юродивого». Пушкин отвечал: «В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее».

[8] Рецензия А. Шебунина на статью П. Попова «Пушкин в работе над историей Петра I» // Пушкин. Врем. Пушкинской комиссии. 2. С. 438.

[9] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 29.

[10] «Никакое правление не может устоять противу типографического снаряда». («Путешествие из Москвы в Петербург», глава «Торжок»).

[11] «Все это дает основание заключить, что весь интерес Пушкина в 30-х годах к западноевропейской истории, его работа о французской революции, его замыслы средневековых драм связаны больше всего с его размышлениями о судьбе тех же классов в России и диктовались стремлением предугадать по аналогии возможность и характер грядущих „возмущений"» (Бонди С. М. Комментарий к «Сценам из рыцарских времен» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. VII. С. 650).

[12] Блок Г. Пушкин в работе над историческими источниками. М.; Л., 1949. С. 8.

[13] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 229.

[14] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 255.

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА*

(Лирика и поэмы)

1

Поэзия Пушкина является узловым этапом в истории русской литературы. Значение его творчества для последующих поколений двояко: он стал наследником всего предшествующего развития русской литературы и подвел итоги всему ценному, что было создано до него. Суммировав результаты развития поэзии XVIII в., он своей деятельностью наметил отчетливую грань, отделяющую прошлое от писателей, пришедших вслед за ним. После Пушкина уже не было нужды обращаться непосредственно к традициям XVIII в.; творчество Пушкина заменяло предшествующую литературу в наиболее живых и прогрессивных итогах этой литературы.

Но, конечно, не только в том заслуга Пушкина, что он связан с предшествующей культурой и не оторван от общих исторических линий развития русской поэзии. В нем мы видим крупнейшую поэтическую индивидуальность, внесшую в литературу много нового, своего и тем начавшую новый период — период пушкинский. Литературное сознание XIX в. не менее определяется личным творчеством Пушкина, чем, например, XVIII в. определился поэзией Ломоносова. Пушкин становится своего рода типом литературного сознания XIX в.

Для определения новых элементов в творчестве Пушкина по сравнению с поэтами предшествующих времен нет нужды углуб-

* Печатается по изданию: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии. С. 354—444. Впервые опубликовано в кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.— *Ред.*

ляться далеко в прошлое. Чем дальше мы удаляемся в прошлое, тем более различие между поэзией Пушкина и его предшественниками растворяется в общем различии литературного сознания разных эпох. Личность поэта стирается при сопоставлении его с предшественниками, более отдаленными: вместо сопоставления творческих индивидуальностей мы в результате сличения можем получить лишь сопоставление двух систем, характерных для двух стадий культурного развития. В произведениях поэтов середины XVIII в. Пушкину и его современникам противостоит весь канон классицизма в целом.

Специфические черты пушкинского творчества выступят с достаточной яркостью только в том случае, если мы в качестве отправной точки изберем поэтов, более близких к нему по самому типу их лирики,—поэтов, пришедших в период разложения классического канона, когда мы обратимся к его ближайшим предшественникам. И здесь дело не только в большей или меньшей исторической близости, не только в исторических сроках, но и в новом принципе, характерном как для эпохи Пушкина, так и для непосредственно предшествующей ему эпохи разложения классического канона. Этим новым принципом является принцип индивидуальности в поэзии. Если для начального периода книжной лирики идеалом являлось овладение каноном, которое могло бы поставить русских поэтов в ряд Пиндаров, Малербов и Расинов, то уже в конце XVIII в. успех и влияние определялись новизной тем и индивидуальной особенностью их трактовки. Идеал Баратынского о «необщем выражении» в лирике коренится в поэзии конца века. Именно необщим выражением своих стихов создал себе славу и репутацию Державин.

Собственно с Державина и можно вести условную генеалогию лирики Пушкина, хотя усвоенная им литературная традиция восходит к временам, гораздо более отдаленным. Но по отношению к поэтам, более отдаленным, удобнее говорить о смене школ: Державин был для Пушкина живой индивидуальностью и с ним он чувствовал живую связь.

С Державиным Пушкин связан биографически. Не случайно Пушкин, говоря о первых шагах своей музы, нашел такую точную и запоминающуюся формулу:

И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый окрылил;

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

И дело, конечно, не в эпизоде лицейского экзамена и, быть может, даже не в факте реальной встречи с живым человеком. У Пушкина были и другие встречи, но они не облеклись в его сознании в такую же или равноценную формулу. Дело в том, что в период становления Пушкина-поэта Державин был самой крупной поэтической индивидуальностью. Это заставляло литературную молодежь выделять имя Державина из числа писателей его поколения; в период ломки традиций симпатии молодежи не были на стороне той литературной группы, к которой принадлежал Державин. Однако это не мешало выделять его имя и не смешивать его с писателями, окружавшими его. У Пушкина имеются прямые насмешки над поздними произведениями угасавшего Державина, но они не определяли его отношения к произведениям Державина зрелого периода его творчества. Пушкин в какой-то степени разделял то уважение к Державину, которое, например, у его друга Дельвига приобретало характер благоговейного почитания и которое получило свое выражение в его стихотворении «На смерть Державина», где имена Державина и Пушкина упорно сближаются:

Державин умер! чуть факел погасший дымится, о Пушкин!
О Пушкин, нет уж великого! Музы над прахом рыдают!
....
Кто ж ныне посмеет владеть его громкою лирой? Кто, Пушкин!
Кто пламенный, избранный Зевсом еще в колыбели, счастливец
В порыве прекрасной души ее свежим венком увенчает?
Молися Каменам! и я за друга молю вас, Камены!
Любите младого певца, охраняйте невинное сердце.
Зажгите возвышенный ум, окрыляйте юные персты!

Эта популярность Державина среди молодежи основывалась на том, что никакой канон, никакая школа не могли быть отождествлены с поэзией Державина. Сам Державин обязан своей славой тому, что он ломал каноны, как «варвар», и вводил в сферу поэзии, освященной традицией, новые темы и новые чувствования. Более опираясь на свой бытовой опыт, на свои жизненные наблюдения, чем на выучку, он свободно разорвал тот круг поэтических «вещей», который был освящен его предшественниками. Он с особой темпераментностью, свойственной его

поэтической индивидуальности, обогатил поэзию новыми конкретностями, новыми темами, показав возможность совершенно новых путей в поэзии, новых направлений в ее развитии, о существовании которых не подозревали многие его современники.

Но урок Державина заключался в ломке литературных канонов. Тем самым он исключал подражание, так как подражание Державину явилось бы возведением в канон того, что имело ценность как нарушение канона. Чтобы писать, как Державин, надо было быть подобным Державину, с его темпераментом, его жизненным опытом, с его вкусами, одним словом — с его индивидуальностью, или же примириться с ролью эпигона, отражателя чужого света. Когда Пушкин начал писать, он еще был в возрасте ученика и ему требовался учитель. Державин не мог быть ему учителем во всем объеме поэтического творчества. Своей индивидуальностью он принадлежал к прошлому веку. Молодой Пушкин, естественно, обратился к тем, кто был моложе, кто более проникнут был духом современности и новизны,— он обратился к школе Жуковского и Батюшкова[1].

Батюшков занимал первое место в рядах наиболее прогрессивной группы поэтов в те годы, когда Пушкин начал писать и печататься.

Однако первое впечатление от поэзии Батюшкова приводит к убеждению, что он гораздо более, чем Державин, ходил по путям, проторенным в области поэзии традицией. Возьмем его «Воспоминание» (отрывок).

Я чувствую, мой дар в Поэзии погас,
И Муза пламенник небесный потушила;
Печальна опытность открыла
Пустыню новую для глаз.

Уже одно это противопоставление «пламенника Музы» «печальной опытности» дает меру соотношения впечатлений жизненного опыта и поэтической культуры. Светлым является то, что освещено пламенником Музы. Опытность, т. е. жизненный опыт, погашает свет этого пламенника, влечет «в поля бесплодные, в непроходимы сени». Здесь, конечно, не философия пессимизма, а едва ли не общие места унылой элегии, удовлетворявшие в те годы сознание поэта. Положительное содержание мечтаний автора выражается в расплывчатых и общих формулах. Его влекут «счастье», «тайные радости», «неизъяснимые сны»,

«дружба», «любовь» и «песни Муз». Но ни дружба, ни любовь, ни прочие формулы не конкретны, не выходят за пределы литературных мечтаний. Это, конечно, не выводит всех формул за пределы подлинных реальностей в мире поэтических переживаний Батюшкова, так как жизнь его одинаково слагалась как из «печальной опытности», так и из мечтательных чувствований, лишь отчасти основанных на этой «опытности». И чувство уныния, чувство печали, которым окрашено данное стихотворение, уже является в те годы новой реальностью поэзии, новым элементом человеческого сознания. Это чувство, прогрессируя и усложняясь, определило сознание передового человека начала 20-х годов. Вся семья мировых скитальцев, к которым принадлежали Адольф Констана, Рене Шатобриана, а у Пушкина Алеко и Онегин, питалась этим чувством, в элементарной форме представленным в элегиях.

Если Державин поражал конкретностью, вещностью и полнокровной жизненностью своих тем и образов, то Батюшков, наоборот, уходя от жизненного опыта, дает образцы поэзии туманной, неясной, приблизительной в системе образов. Но Батюшков пришел после Державина и отразил сознание современного человека. Этим он был ближе молодому Пушкину. Та болезнь века, которая отразилась в стихах Батюшкова, оказалась совершенно необходимой школой для Пушкина, и он необходимо должен был пройти эту школу, хотя бы для того, чтобы скорее преодолеть ее. Усвоение элегической литературы было для Пушкина той стадией ученичества, которая сокращала ему «опыты быстротекущей жизни». Прежде чем стать самим собой, Пушкин должен был пройти эту литературную школу.

Конечно, традиция, переданная ему Батюшковым, гораздо шире одних элегических мотивов уныния, увядания и ранней смерти. Вообще сознание лирического героя той эпохи, которой принадлежал Батюшков, не исчерпывается этой темой мечтательного ухода от жизни. Достаточно напомнить эротические мотивы элегий Батюшкова, как переведенных из Парни, так и оригинальных, которые так ценил в нем Пушкин; достаточно напомнить исторические и мифологические воспоминания, пронизывающие такие элегии Батюшкова, как «На развалинах замка в Швейцарии», «Переход через Рейн», как эпикурейский тон его «небрежных посланий» («Мои Пенаты», «К Жуковскому»), которым непосредственно подражал Пушкин, сатирический боевой тон его «Видения на берегах Леты», чтобы уяснить, что Батюш-

ков, каким он представлялся Пушкину в лицейские годы, был уже явлением сложным, не сводимым к небольшому репертуару элегических мотивов, заимствованных у Парни и Мильвуа.

По-видимому, первые впечатления Пушкина, связанные с творчеством Батюшкова и отразившись в его собственном творчестве, падают преимущественно на анакреонтические и эпикурейские мотивы.

Но все батюшковские мотивы любви и беспечной радости воспринимались в той же атмосфере поэтических мечтаний, преодолевающих жизненный опыт или по крайней мере равных ему по силе поэтического пафоса. И этот литературный опыт у Пушкина-лицеиста прихотливо сочетался с еще небогатым личным жизненным опытом.

Лицейская поэзия свидетельствует о быстром усвоении и преодолении литературного опыта. Но прежде чем найти себя, Пушкину пришлось испробовать гораздо больше разнообразного литературного материала, переворошить много тем, форм и образцов, чтобы затем уже свободно идти своим путем. Эта свобода далась ему не в результате сопротивления и борьбы с традицией, а путем усвоения и преодоления всего наследия ближайшего к нему периода литературы.

Особый характер пушкинского ученичества придает его лирике особый, так сказать «цитатный», характер. По его стихотворениям можно установить круг его чтений и увлечений. Так, уже первая его, еще неуклюжая поэма «Монах» дает картину его литературных интересов. Несмотря на то что сюжетом поэмы является пародия на русское «житие» Иоанна Новгородского, вся она построена на мотивах сатирической и мифологической французской поэзии XVIII в.

В дальнейших произведениях лицейского периода отражается увлечение Пушкина Оссианом и французскими подражаниями ему Парни. Что же касается до элегий Парни, то, по-видимому, они стали ему знакомы несколько позднее, в середине 1814 г.

Наряду с разными формами французской лирики XVIII в.—от кантат Ж. Б. Руссо до мадригалов и эпиграмм—в лицейской поэзии отразилось и знакомство с дидактическими жанрами, сатирами и посланиями Буало и Вольтера, описательными поэмами школы Делиля и их перелицовываниями вроде поэм Бершу.

Нет нужды точно анализировать все те литературные источники, которые лежат в основе ранней лицейской лирики Пушкина. Достаточно констатировать их разнообразие и некоторую

пестроту. Любопытно отметить две черты заимствований и литературных интересов Пушкина. Первая черта — неорганичность всей системы влияний, явное их несоответствие тому образу Пушкина, который сквозь эти влияния начинает проявляться даже в этой ранней, неоформленной еще стадии его творчества. Другая черта — это явное тяготение к крупным, монументальным формам. Пушкина привлекают поэмы, а не лирические сборники. Поэмы эпические и дидактические, послания (как другого рода дидактическая форма), сатиры — вот что является кругом его чтений, и его собственные первые попытки носят характер эпический. Поэма «Монах», позднее «Бова», такие произведения, как «Городок», «Тень Фонвизина», «Сон» (с подзаголовком «отрывок из поэмы»),— все это мало покрывается определением «лирика». Он ставит своей задачей создание, пользуясь более поздним термином Пушкина, «капитальных» произведений. И между тем эти капитальные формы не занимают центрального положения в лицейском творчестве Пушкина. Опыты поэм не идут дальше отрывков. Наоборот, число мелких стихотворений велико. Какова же причина такого противоречия? Возможно, что здесь сказались и специфические условия роста дарования, и недостаточность опытности для разработки крупных тем. Возможно, что сыграла свою роль и реакция аудитории. По тем сборникам, какие составлялись в лицее и какие дошли до нас, мы можем заключить, что в лицее культивировалась антологическая поэзия, т. е. поэзия мелкой лирики. Каковы бы ни были исторические причины этого явления, но, по-видимому, в дружеской лицейской среде антологические стихи Пушкина встречали более благосклонный прием, чем его «капитальные» стихи, и этот успех мелочей оказывал свое стимулирующее влияние на молодого поэта.

Эта совокупность разнородных воздействий показывает, в каких трудных условиях для проявления своего самобытного дарования находился Пушкин и как нелегко ему было найти себя в потоке противоречий и пестрых влияний.

Только в 1816 г. Пушкин начинает обретать свои формы и свои излюбленные темы. Эти формы и темы все еще неоригинальны, но ученичество принимает более систематический, более органический характер. Стихотворения Пушкина начинают замыкаться в тематические циклы, принимают характер некоторой упорядоченности. Однако эти циклы не перестают оставаться подражательными. Первым таким законченным циклом является

цикл любовных стихотворений, который принято объединять именем Бакуниной. Больше всего этот цикл свидетельствует об увлечении Пушкина элегическими стихотворениями Парни.

Из других циклов, вернее, серий лицейской лирики следует назвать уже совершенно подражательные пасторальные стихи, как «Рассудок и любовь», «Блаженство», «Фавн и пастушка». Идиллические мотивы разрабатываются здесь Пушкиным в духе условно-мифологической поэзии эротических авторов конца XVIII в. (Бернар, Дюпезе, Колардо и пр.). Их стиль соединяется с эротическими «картинами», заимствуемыми у Парни, у Лебрена, а может быть, и из пасторалей более древнего происхождения, например из придворных праздников Мольера. Это тот жанр, от которого Пушкин освободился раньше всего и о котором он не любил вспоминать.

Гораздо органичнее в лицейском творчестве жанры, свойственные карамзинистам, а именно фамильярное послание и послание дидактическое. К области фамильярного послания относится и такое «капитальное» произведение, как «Городок». К дидактическим посланиям относятся «Безверие», «На возвращение Александра», «К Жуковскому» и первое произведение Пушкина, появившееся в печати, «К другу стихотворцу». В этих посланиях Пушкин еще ученик: он берет уроки у молодых карамзинистов, а через их головы у их французских учителей — Буало, Вольтера, а для фамильярного послания — у Грессе.

Кроме жанров, представленных сериями стихотворений, характерны для Пушкина и изолированные опыты в отдельных жанрах, например ода высокого стиля «Воспоминания в Царском Селе», кантата в духе Ж. Б. Руссо «Леда». Все это попытки «капитальных» произведений, но в жанрах, чуждых Пушкину и не отвечавших его интересам лицейской поры.

Нет нужды перечислять все жанры лицейского времени. Они пестры и в общем не выходят за пределы жанров конца XVIII и начала XIX в. Здесь и мелкие эпиграммы, и антологические мадригалы, и философские сказки, родственные басням, и в достаточной дозе представленная анакреонтика, и эпикурейская поэзия, сильно напоминающая Батюшкова. Каждый жанр имеет свою генеалогию, и по поводу каждого можно было бы углубиться в историю, установив и истоки пушкинского ученичества.

Но для нас важнее не ученичество, а оригинальная струя в творчестве Пушкина. Казалось бы, та масса усвоенного материала, которую мы встречаем в лицейской лирике Пушкина,

должна была бы подавить его. Все эти классические жанры, по существу так противоречащие подлинному образу поэзии Пушкина, как она проявилась в его зрелом периоде, могли бы служить только помехой для его развития. В действительности это не так. Только на путях усвоения традиции Пушкин находил себя. Чтобы преодолеть влияние исторического наследия, Пушкин прежде всего должен был его усвоить или, по выражению Вяземского, «присвоить». И в этом отношении он был связан со своим веком и уже с лицейской скамьи являлся характерным его представителем: усвоение и присвоение исторического наследия было в порядке дня. Совершенно такую же картину следования образцам мы встречаем у многих его современников, более зрелых, чем пятнадцатилетний ученик лицея, но лишенных той силы оригинального творчества, какая была скрыта в этом еще юном поэте.

Совершенно естественно, что оригинальное в творчестве лицейского Пушкина было обусловлено новизной и оригинальностью темы. И здесь происходит столкновение личного опыта с опытом литературным. Пушкин обретает оригинальность на тех стихотворениях, в которых ему приходится обрабатывать не тему, перешедшую к нему из литературы, а данную ему жизнью. В этом отношении резко выделяются стихи «Пирующие студенты». В литературном отношении стихотворение это является пародией или, вернее, комической вариацией «Певца во стане русских воинов» Жуковского. Самая идея пародировать эти стихи неоригинальна у Пушкина: в 1813 г., за год до стихов Пушкина, Батюшков написал «Певца в Беседе любителей русского слова». Эта пародия Батюшкова, по-видимому, пользовалась успехом у лицеистов.

Итак, казалось бы, Пушкин именно в данном стихотворении оказался в условиях, затрудняющих какое бы то ни было проявление оригинальности. Однако тема—характеристика реальных и близко знакомых товарищей—вывела его из круга подражательности. И в самом деле, элементы подражательности в данном произведении ничтожны и вызваны самими условиями литературной пародии. Голос Жуковского не заглушает собственного голоса Пушкина. В воспоминаниях Пушкина рассказано, с каким восторгом встретила лицейская аудитория стихи Пушкина. И это понятно: аудитория услышала голос современника, а не только литературные упражнения высокого качества.

В «Пирующих студентах» Пушкин обретает ту конкретность и

вещность слов, которую он не мог найти в мечтательных стихах Батюшкова, самый принцип которых был приблизительность. Если снять условные «бокалы» и «венки», достаточно обезвреженные ироническим тоном стихотворения, то мы получим ряд портретных зарисовок, совершенных именно своей конкретностью.

Дай руку, Дельвиг! что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный!
Ты не под кафедрой сидишь,
Латынью усыпленный.

Характеристики приобретают лаконичность и энергию. Все произведение является отрицанием туманной мечтательности элегических произведений или жеманной мифологии пасторальных вариаций.

По-видимому, от личной наблюдательности Пушкина не ускользнуло то, что прикосновение к конкретным, опытом данным темам не ослабляло, а усиливало его дарование. В этом отношении характерны его слова в послании к Шишкову 1816 г., содержащие суровый приговор собственным стихам:

Не вечно нежиться в прелестном ослепленьи,
Уж хладной истины докучный вижу свет.
По доброте души я верил в упоеньи
Волшебнице-мечте, шепнувшей: ты поэт,
И, презря мудрости угрозы и советы,
С небрежной легкостью нанизывал куплеты,
Игрушкою себя невинной веселил;
Угодник Бахуса, с веселыми друзьями
Бывало пел вино водяными стихами...

И далее Пушкин перечисляет те общие, подражательные мотивы, которые присутствуют в его лицейской лирике: сатиры на дурных поэтов по стопам Василия Львовича и Батюшкова, сонные стихи о дружбе, воспевание первой любви.

Но скрылись от меня парнасские забавы!..
Не долго был я усыплен,
Не долго снились мне мечтанья муз и славы:
Я строгим опытом невольно пробужден.
Уснув меж розами, на тернах я проснулся,—
Охота смертная на рифмах лепетать.

Таково побеждающее сознание литературщины большинства произведений ученического периода. Но, конечно, Пушкин не

слагает оружия: истина, мудрость и опыт не отпугивают его, но направляют на новые пути.

Зарождение оригинальной лирики Пушкина мы наблюдаем и в таких стихотворениях, как «Послание к Юдину» и «Сон». Ни то ни другое произведение не свободно от подражательности. «Послание к Юдину» построено на мотивах эпикурейской поэзии конца XVIII в., впитавшей в себя руссоистские тенденции противопоставления счастливой сельской жизни городу. Но эти мотивы служат только разгоном для основной темы послания: описания Захарова. Сквозь традиционные и шаблонные мотивы эпикурейской лирики проскальзывают живые строки, описывающие знакомый пейзаж:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой
Зерцалом вод отражено.
На холме домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад.

Послание замыкается традиционными мотивами эротической элегии, но в немногих зарисовках русского пейзажа уже слышен голос будущего Пушкина.

Такое же соотношение подражательного и оригинального присутствует в отрывке «Сон». И здесь Пушкин вступил на путь «забавно-дидактической» поэмы. Он сам назвал своего вдохновителя — «наш общий друг Бершу». Но достаточно сопоставить слишком прославленную «Гастрономию» французского поэта (а именно ее и имеет в виду Пушкин) со стихами «Сна», чтобы почувствовать, насколько Пушкин отошел от образца:

Случалось ли ненастной вам порой
Дня зимнего, при позднем, тихом свете,
Сидеть одним, без свечки в кабинете;
Все тихо вкруг; березы больше нет;
Час от часу темнеет окон свет;
На потолке какой-то призрак бродит;
Бледнеет угль, и синеватый дым,
Как легкий пар, в трубу виясь уходит...

С этого описания легко снять привычный налет метонимических формул, чтобы ощутить новый язык конкретного описания.

Уже было отмечено, что жанровые формы, доставшиеся Пушкину от классицизма, в их усвоенном виде не способствовали развитию оригинального начала в Пушкине, а, наоборот, стесня-

ли его. Борьбой с жанрами и ознаменовывается переход от лицейской лирики к лирике 20-х годов. Значение жанров в развитии пушкинской лирики настолько велико, что на этом вопросе необходимо остановиться подробнее. Систему жанров в своей практике Пушкин воспринял уже не в том состоянии, в каком она существовала у классиков XVII в., а в том, к какому она пришла в период разложения классицизма — в эпоху, условно обозначаемую как «предромантизм». В XVII в. мы имеем сравнительно бедную номенклатуру жанров. Трагедия, комедия, поэма (с ее разновидностями), сатира, послание, ода, эпиграмма — вот почти все живые жанры. Наряду с ними жили старофранцузские формы, не составлявшие самостоятельных жанров (рондо, триолет и т. п.); и более теоретическое, чем практическое, значение имели жанры, перешедшие в поэтики эпохи из античных литератур: элегия (которую следует отличать от элегии XVIII и начала XIX в.), эклога и др. Восемнадцатый век обогатил этот репертуар новыми жанрами, отчасти заимствованными из соседних стран (вроде кантат), отчасти вновь зародившимися, иной раз в порядке приспособления античных жанров к новым видам и потребностям (таков случай с элегией, возродившейся в порядке имитации латинской лирики; с идиллией, ведущей начало от Феокрита и Вергилия, сильно трансформированных восприятием эпохи). Умножилось число мелких жанров (так называемая poésie fugitive). Наконец, предромантические формы внедрились в систему старых жанров сперва не как произведения новой школы, а как образцы новых жанров. Так, в драматургии появляется мещанская драма, а в стихотворном эпосе наряду с эпической, дидактической, описательной, героикомической поэмами, известными в XVIII и первой половине XIX в., появляется как новый жанр «романтическая» поэма (сначала за пределами Франции, но затем, под влиянием развития «трубадурного жанра» в эпоху деятельности Тресана и других, и во Франции). Оссианизм дает начало новым формам, сосуществующим не без борьбы со старыми. Номенклатура жанров стала сложной и сбивчивой. Это отчетливо видно по поэтикам эпохи, в которых, впрочем, не соблюдается исторический принцип и которые отчасти усложняют явление, перечисляя мертвые жанры, отчасти упрощают, игнорируя совершившиеся на практике разветвления жанров. Именно в эту эпоху и явился Пушкин. Литературная борьба, предшествовавшая борьбе классиков и романтиков, часто превращалась в борьбу между жанрами. Так, еще в XVIII в.

характерна борьба против драмы с позиций последовательного классицизма. Вообще, в театре эта междужанровая борьба очень характерна и для начала XIX в. (например, борьба Шаховского с Хмельницким выражалась в преследовании определенных жанров — водевиля и мелодрамы; см.: Новости на Парнасе, 1822). Идея мирного сосуществования жанров постепенно отживает.

Для Пушкина-лицеиста жанры, по-видимому, были объективно равноправны. Это не значит, что он не имел тяготения к определенным жанрам. Но в порядке усвоения он испробовал их все. Не все, им написанное, дошло до нас: исчезновение философского романа и комедии несколько искажает наши представления о многожанровости молодого Пушкина, приближавшейся к многожанровости Вольтера.

На личном опыте испробовав многоразличные лирические и лиро-эпические жанры, Пушкин уже в лицее преодолел многие из них, особенно архаические формы poésie fugitive и примыкающую к ней пасторальную поэзию. Однако кое-какие жанры оказались для него жизненными. Любопытно, что Пушкин с большим вниманием относился к жанрам промежуточного порядка между лирикой и эпосом. Сюжетная, или, условно говоря, «историческая», элегия привлекла его внимание. Если в дальнейшем она и оказалась малопродуктивной, то главным образом потому, что вся система жанров в представлении Пушкина перестроилась. Точно так же Пушкин внимательно относился к проблеме баллады, имевшей у нас на русской почве особую историю. В лицее среди прочих элегий Пушкин пишет элегию «Наездники». Структура этой элегии чрезвычайно любопытна. Построенная на традиционных мотивах страдающей любви, она развивается на фоне объективного рассказа. Этот рассказ ведется в формах, гораздо менее условных, чем пасторальные картины «Фавна и пастушки». Было ли здесь влияние поэзии Батюшкова, или здесь играют роль гораздо более интимные, Пушкину свойственные стимулы, мы сейчас решать не будем. Вначале дан более или менее условный, но не фиктивный пейзаж. Условность этого пейзажа не выходит за пределы условности позднейшего романтического пейзажа и не делает его фантастическим. Вводятся действующие лица, и в их речах элегическая часть драматизируется: элегия дана в монологах.

Здесь уже попытка ввести в элегию героя не в форме условного автора со всеми его авторскими атрибутами идеального «певца», а героя, внешне характеризуемого как персонажа

действия или персонажа ситуации. Пусть характеристика этого героя в общем сливается с характеристикой поэта — автора личных элегий (такова же судьба пушкинских героев 20-х годов) и в драматизованной форме отсутствует то, что можно назвать диалектикой сюжета, противопоставления личностей, но важно принципиальное отделение элегического героя (своего рода лирического оратора) от образа автора. За год до «Наездников» Пушкиным была написана другая элегия — «Наполеон на Эльбе», в которой героем является Наполеон, ни в какой мере не сливающийся с образом автора и произносящий самообличительные речи, лишь по контрасту и по обнаженности «злодейской» аргументации вскрывающий точку зрения автора. Эти лицейские опыты сюжетных элегий в видоизмененной форме имели свое продолжение и вне лицея. Таковы же элегии 20-х годов: «Клеопатра» и «Андрей Шенье».

Тяготение Пушкина к промежуточным лиро-эпическим жанрам характерно. Он переступает в данных произведениях порог, отделяющий лирику от эпоса.

И в самом деле, если рассматривать поэтическое наследие Пушкина в целом, то мы убедимся, что принципиального различия между поэмой и лирическим стихотворением он не делал.

Обе эти области строятся на одних эстетических принципах и одинаково раскрывают единое творческое лицо автора. В обоих этих родах не только лицо автора, но и художественные средства его едины. Его поэмы лиричны, при этом лиричны принципиально. Стихотворения Пушкина являются звеньями между его поэмами: они связывают между собой его поэмы, означающие большие этапы его поэтического развития. Эволюцию Пушкина от поэмы к поэме нельзя рассматривать, игнорируя его лирику. Обратно, смысл его лирического творчества раскрывается обычно в поэмах как итоговых разрешениях предварительного творческого развития. Поэтому деление его поэтического наследия на поэмы и лирику следует понимать условно, как средство классификации материала, а не принципиально, как две автономные области поэтического творчества.

Лицейский период замыкается большим эпическим замыслом, который всецело овладевает его мыслями и почти вытесняет из круга его интересов другие формы. Это поэма «Руслан и Людмила». Подобно «Монаху», это было итоговое произведение, впитавшее в себя литературные интересы, чтения и увлечения

автора. Этой поэмой буквально ликвидируется огромный запас его произведений, и, создав «Руслана и Людмилу», Пушкин уже не в состоянии вернуться к чему-либо в том же роде. Это конец лицейского периода. Пушкин созрел в процессе создания произведений такого масштаба. После «Руслана и Людмилы» Пушкин должен был идти к новому, новыми путями.

2

Элементы подражательности первой поэмы Пушкина обратили на себя внимание при ее появлении. Здесь и заимствование общей структуры поэмы у Вольтера («Девственница»), и перенесение отдельных эпизодов из фантастических поэм Ариосто (на что указал и сам Пушкин), Виланда, из повести Лафонтена, из Жуковского. Еще не определен круг всех источников поэмы, но характер их более или менее ясен. Иногда объектом заимствования является сюжетное положение, которое или пересказывается, или пародируется (в широком смысле этого слова: такова пародия на «Спящих дев» Жуковского), иногда заимствуется общий тип, тон шутливого повествования фантастической, сказочной поэмы. Сравнительно мало отразились на поэме источники народные или псевдонародные (сказки XVIII в.). Это не помешало тому, чтобы главные удары, направленные против поэмы литературными староверами, падали именно на народный элемент в поэме. Этими ударами и определяется новизна поэмы «Руслан и Людмила», которая была первым удачным опытом трактовки народно-сказочного сюжета, перенесенного в сферу привычных литературных форм «романтической поэмы»[2]. Отсутствие морализации, дидактики, аллегорий, простой рассказ с большой дозой присущей автору иронии, интимно-фамильярный тон, простота и сжатость в развитии сюжета — все это воспринималось как новинка, и поэма Пушкина немедленно вызвала подражания. Эти подражания еще не успели развиться, как Пушкин в новых своих произведениях дал новое направление молодой русской литературе. Во всяком случае, именно с «Руслана и Людмилы» начинается история подражаний Пушкину. Его учениками являлись молодые поэты, рано сошедшие со сцены. В числе их следует назвать А. А. Шишкова, выпустившего в 1824 г. сборник «Восточная лютня», в котором напечатаны отрывки из сказочной поэмы «Ратмир и Светлана».

Подражательность этой поэмы ничем не прикрыта: в ней действуют даже одноименные герои — Ратмир и Рогдай; действие, конечно, происходит при дворе князя Владимира, и вначале описывается пир:

Среди бояр, сынов, дружины
Владимир-солнце пировал;
Своей рукой он рог туриный
Гостям усердно наливал.
И гости дружно осушали.
Боярин Гридня и Варяг
Надеже-князю лет и благ
От сердца чистого желали...

При выходе в свет этого сборника Шишков получил оценку как подражатель Пушкина[3]. Другим подражателем «Руслана и Людмилы» был рано умерший Загорский (1804—1824). В ноябрьской книжке 1824 г. «Новостей литературы» появились отрывки из его поэмы «Илья Муромец», напечатанной полностью только в 1827 и в 1830 гг. Достаточно перечислить заголовки этих отрывков, чтобы ясно увидеть зависимость поэмы от «Руслана и Людмилы»: «Нечаянное нападение Ильи Муромца на стан печенежский», «Бой богатыря с Саганом, печенежским царевичем», «Описание сада». Вот для образца несколько стихов, показывающих, как рано стало внедряться в обиход русской поэзии подражание слогу Пушкина и как быстро был усвоен механизм его стиха и манера повествования:

И Витязь ехал день, другой,
На третий — тихие долины
Уж вечера дымились мглой,
И солнца круг до половины
Закрыт был дальнею горой —
Он видит город пред собой,
Под оным — длинными рядами
Белеют бранные шатры;
И тел кровавые бугры,
И поле, взрытое конями,
И лат иссеченных костры,
И кровь, текущая реками,
И томный звон в градских стенах,
Зовущий жителей к молитве,
И клики шумные в шатрах —
Все говорит о страшной битве,

Недавно бывшей в тех местах.
....
Друзья мои! вообразите,
Что вы, ничем не смущены,
В постелях пуховых храпите
И грезите златые сны,
И вас нечаянно разбудит
Подкопа взорванного звук:
Каков тогда ваш ужас будет?
Придете ли в себя вы вдруг?
Таков был ужас Печенегов
(От их губительных набегов
Тогда Чернигов трепетал),
Когда Илья на них напал.
Обезоружены и наги,
Незапностью лишась отваги,
Они не знают, что начать;
Иной пускается бежать,
Иной спешит вооружиться
И, шлемом думая покрыться,
Вздевает на уши котел...
....
Там рощи кедров, пальм, дубов,
Лимонных, миртовых дерев
И золотых акаций сени
На мягкий луг кидают тени.
С веселым шумом вдоль лугов
Потоки резвые сверкают
и т. д.

Любопытно, что Пушкин обратил внимание на эти отрывки. Прочтя их, он написал Плетневу: «Неужто Илья Муромец Загорского? Если нет, кто же псевдоним? если да, как жаль, что он умер!» В эти годы подражания Пушкину еще не утратили своей свежести и не приобрели характер повального и беспросветного эпигонства. Поэтому Пушкин, ставивший целью создание школы русской поэзии, еще приветствовал своих подражателей; известно, что и к опытам Шишкова он относился с большим сочувствием.

Исчерпав большую часть жанров, испробованных в лицейский период, Пушкин в 20-е годы сильно сужает их круг. Поэтому можно говорить о продуктивных и непродуктивных жанрах лицейской эпохи. Продуктивными оказываются два жанра: элегий и посланий. Отпадают все прочие формы, кроме одной,

иссякающей медленнее других, но все же решительно иссякающей,— антологической поэзии мадригалов и эпиграмм. Нельзя говорить о продуктивности жанра оды, потому что «Воспоминания в Царском Селе» не ведут прямо к одическим формам 20-х годов («Наполеон», «Недвижный страж», «Мордвинову», вторые «Воспоминания в Царском Селе»). Ода 20-х годов возникает у Пушкина на новых основах, вне исторической зависимости от «Воспоминаний в Царском Селе». Параллельно с прежними жанрами в 1817—1819 гг. у Пушкина возникает серия гражданских стихотворений, хотя и не представляющих особого жанра, но занимающих в его творчестве особое, автономное место и требующих особого рассмотрения.

Итак, наиболее продуктивным жанром лицейского периода оказалась элегия. Она оказалась наиболее емкой для передачи настроений и чувствований человека 20-х годов. Характерно, что именно в форме элегии Пушкин нашел в лицее свой специфический пушкинский язык, свой голос. Тот высокий техницизм стиха и слова, который становится притчей во языцех во всех критических статьях о Пушкине 20-х и 30-х годов, тот язык и стих, которые обеспечивают ему признание даже со стороны самых жестоких его противников и которые являются предметом подражаний и широкого эпигонства,— этот голос уже начинает звучать в некоторых лицейских элегиях. Уже по отношению к этим элегиям мы испытываем то впечатление особой «гладкости», которая свидетельствует о полном подчинении речевого материала ритму стиха и в то же время уже включает в себя основные элементы индивидуальной речи Пушкина-поэта. Эту индивидуальность сейчас не так легко уловить, потому что язык Пушкина через подражателей и эпигонов становится едва ли не общим языком русской поэзии XIX в., своего рода поэтическим эталоном даже в школах, наиболее удалявшихся от пушкинского канона. Механизм этой речи надлежит определить историку русского языка. Однако достаточно обратиться, например, к такому тексту:

Не спрашивай, зачем унылой думой
Среди забав я часто омрачен,
Зачем на всё подъемлю взор угрюмый,
Зачем не мил мне сладкой жизни сон.

С этими стихами можно сопоставить стихи послания к Горчакову, проникнутые тем же элегическим настроением:

Встречаюсь я с осьмнадцатой весной,
В последний раз, быть может, я с тобой,
Задумчиво внимая шум дубравный,
Над озером иду рука с рукой.
Где вы, лета беспечности недавной?
С надеждами во цвете юных лет,
Мой милый друг, мы входим в новый свет,
Но там удел назначен нам не равный,
И розно там оставим в жизни след.
Тебе рукой фортуны своенравной
Указан путь и счастливый и славный,—
Моя стезя печальна и темна...

Здесь мы видим уже приближение к норме пушкинского стиха, с его соотношением между разговорным и книжно-литературным языком, с его умеренным пользованием инверсиями, с его подчинением синтаксического течения речи ритму стихов и строфических форм. Эта норма не стала каноном для самого Пушкина и в дальнейшем испытала в его творчестве развитие и видоизменение. Чем ощутимее становится с годами эта норма, тем свободнее Пушкин ею пользуется, разрушая монотонию параллельного движения предложения и ритмических единиц, но общий стиль уравновешенности, найденный Пушкиным в элегиях и посланиях 1816—1817 гг., остается доминирующим на протяжении всей деятельности поэта. Характерно, что эпигонство, популяризировавшее гладкость стиха и языка Пушкина (в стихах поэтов порядка В. Туманского, Н. Коншина и т. п.), пользовалось преимущественно нормой пушкинского языка в его первоначальной стадии, но с меньшей экспрессивностью и с менее удачным техническим преодолением сопротивления механизма стиха.

Петербургский период после лицея занят главным образом созданием «Руслана и Людмилы», и это отразилось на относительной бедности лирики этого времени.

Особое место занимают гражданские стихи Пушкина, писанные в эти годы: «Вольность» (1817), «Noël» (1818), «Н. Я. Плюсковой» (1818), «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819),—и некоторые политические эпиграммы.

Значение политических стихотворений этого периода исключительно. Оно отмечено было еще при жизни Пушкина в русской печати, несмотря на цензурные препоны. В «Московском телеграфе» в рецензии на «Полтаву» Ксенофонт Полевой писал о

времени выхода в свет «Руслана и Людмилы»: «В это время имя юного поэта сделалось славно между молодыми современниками его другим родом поэзии: мы разумеем здесь мелкие стихотворения, в которых Пушкин — кто не знает этого? — является истинным Протеем. Но не разнообразный гений его, не прелесть картин увлекали современную молодежь, а звучные стихи, изображавшие их дух, от которого после сам Пушкин освободился и причисляет его к заблуждениям своей юности... Можно утвердительно сказать, что имя Пушкина всего более сделалось известно в России по некоторым его мелким стихотворениям, ныне забытым, но в свое время ходившим по рукам во множестве списков».

Еще лучше зафиксировано значение гражданских стихов Пушкина в показаниях декабристов.

По существу, эти стихи не принадлежат к единому жанру и даже не выдержаны в едином стиле. И тем не менее можно говорить о политической серии стихов Пушкина как о едином цикле. (К перечисленным стихотворениям следует присоединить еще позднейший «Кинжал».)

«Вольность» — типическая ода классического образца. Правда, Пушкин не избрал самой канонической — десятистишной — строфы, от которой Ломоносов почти не отходил. Однако и избранная восьмистишная строфа достаточно отвечает принципам замкнутости и завершенности. Она состоит из двух четверостиший, из которых первое — чередующейся, второе — охватной рифмовки. Эта смена типов рифмовки четверостиший придает строфе классическую законченность. Особенностью этой строфы, отличающей ее от прочих классических образцов, является то, что она начинается не женским, как обычно, а мужским стихом. В силу какого-то механизма ритмической речи мужские окончания резче замыкают фразу, чем женские. Вот почему первые стихи строф звучат часто как изолированные тезисы, развивающиеся далее. Это подчеркивает логический характер построения оды. Например:

И горе, горе племенам...
Восходит к смерти Людовик...
Самовластительный злодей...
Молчит неверный часовой...
И днесь учитесь, о цари.

Каждый стих здесь своего рода motto всей строфы. Заметим,

что строфа и кончается мужским стихом. Столкновение двух мужских стихов — последнего каждой строфы и первого следующей — в нарушение правил чередования рифмующих окончаний придает каждой строфе обособленность и содействует резкому расчленению всей оды на составляющие ее риторические разделы.

По-видимому, задачи гражданской поэзии в момент написания «Вольности» и представлялись Пушкину в форме патетической дидактики.

Однако стиль высокой архаической оды не явился началом аналогичных произведений у Пушкина. Испытав его на «Вольности», Пушкин оставил этот стиль для иных литературных форм. К совершенно другому стилю и жанру относится его «Noël», писанный по образцу (строго воспроизведенному) французских сатирических песенок XVIII в. Форма этих песенок, уже служившая и до Пушкина предметом русских подражаний, определялась мотивом, на который они распевались, а содержание сводилось к посещению разными персонажами родившегося Христа. Сатирическое заострение заключалось в комических репликах визитеров. Это и воспроизвел Пушкин. Опять он избрал наиболее острую форму жанра, но этот новый жанр с литературной точки зрения занимает полярно противоположное положение в сравнении с «Вольностью».

Стихи Плюсковой и Чаадаеву облеклись в форму посланий, привычных для Пушкина. С этой формой Пушкин обращался уже совершенно свободно. От предшествующих посланий они отличаются только более выраженными признаками дидактизма. Гражданский элемент облечен в афористическую форму концовок:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Или:

И на обломках самовластья
Напишут наши имена.

Эти концовки — прием, хорошо разработанный во французской поэтической традиции, обязательно употреблявшей для замыкания стихотворения то, что именовалось pointe.

Наконец, «Деревня» писана в форме рустической элегии, с риторическим оттенком. В этой форме много элементов подражательности, начиная с лексики. Это характерная pièce thèse;

по-видимому, таково и было ее происхождение: это едва ли не стихотворение на заданную тему.

Итак, казалось бы, почти каждое стихотворение принадлежит к своему особому жанру. И, однако, есть в них объединяющие черты: прямолинейный риторизм, не прикрытый никаким поэтическим «сюжетом», никакой поэтической «фикцией». Разнообразие жанров явилось, по-видимому, в результате поисков адекватного жанра для формы гражданской поэзии.

Гражданские стихи Пушкина были наиболее ярким выражением чисто политической лирики декабристов. Именно их имел в виду Николай Тургенев, характеризуя настроения русского общества периода деятельности Союза благоденствия: «Подпольная литература, замечательная по силе эпиграмм и высоте политического вдохновения, показывала господствующее направление умов в России. Эти небольшие произведения, неизвестные до тех пор, верно определяют дни своего появления как эпоху, полную надежд и размышлений». Судьба политических стихов Пушкина совпадает с судьбой декабризма. К ним обращались всякий раз, как «рабье молчание» николаевской реакции прерывалось вспышками оппозиционной мысли. Так, в обстановке собраний петрашевцев Достоевский декламировал «Деревню» Пушкина. Так, гражданские стихи Пушкина были одним из первых политических впечатлений Герцена, с именем которого связана и их дальнейшая литературная судьба. В «Былом и думах» Герцен описывает первое свое знакомство с рукописным наследием Пушкина. Он получал стихи Пушкина в возрасте 14 лет (т. е. в 1826 г.) от своего учителя И. Р. Протопопова. Герцен пишет: Протопопов «стал носить мне мелко переписанные и очень затертые тетрадки стихов Пушкина: «Ода на свободу», «Кинжал», «Думы» Рылеева, я их переписывал тайком... (а теперь печатаю явно!)». Последние слова связаны с тем, что в том же выпуске «Полярной звезды» на 1856 г., где появились отрывки из первой части «Былого и дум», были напечатаны стихи Пушкина: «Вольность», «Деревня», «Кинжал», «Послание к Чаадаеву», «Послание к М. Орлову»[4], «В Сибирь», пропущенные строфы из стихотворения «Наполеон», «Сеятель», «Моя родословная» и др. Это была первая публикация, еще зарубежная, стихов Пушкина, до тех пор распространявшихся только в списках. И эта публикация не была случайным заполнением страниц «Полярной звезды» любопытным запретным материалом. Публикация политических стихов Пушкина входила как бы в программу деятельности Герцена.

Еще в первом листе, литографированном в Лондоне в 1853 г. и положившем начало вольному русскому книгопечатанию в Лондоне, Герцен писал: «Если у вас нет ничего готового, своего, пришлите ходящие по рукам запрещенные стихотворения Пушкина, Рылеева, Лермонтова, Полежаева, Печерина и др.» В объявлении о «Полярной звезде» 1855 г. мы читаем: «„Полярная звезда" должна быть, и это одно из самых горячих желаний наших, убежищем всех рукописей, тонущих в императорской ценсуре, всех изувеченных ею. Мы в третий раз обращаемся с просьбой ко всем грамотным в России доставлять нам списки Пушкина, Лермонтова и др., ходящие по рукам, известные всем (Ода на свободу, Кинжал, пропуски из Онегина, из Демона, Гавриилиада...) Рукописи погибнут наконец — их надобно закрепить печатью».

И Герцен был первым, закрепившим в печати революционные стихи Пушкина.

Цикл гражданской лирики явился знаменательным этапом в творческой жизни Пушкина. Это не простой эпизод в его поэтических исканиях. Выйдя на новые пути, Пушкин не отрекся от существа гражданской лирики, он только облек ее в новые формы.

Первые годы пребывания на юге ознаменованы дальнейшей эволюцией элегии. Двойное влияние Шенье и Байрона наложило свой отпечаток на произведения этой поры. Личное соприкосновение с природой юга наполнило новым конкретным содержанием впечатления идеологического характера. Основной задачей Пушкина именно в эти годы является отражение сознания современника. Отрицание гражданской действительности александровской государственности, решительно ступившей на путь международной реакции, базировалось в эти годы на руссоистской антиномии цивилизации и природы. Предметом отрицания являлась государственная и социальная среда русского «европеизированного» государства с его городской, северной обстановкой. Мотивами положительных идеалов являлась природа, естественное состояние человека. Отсюда обострение мотивов природы в ее южной, экзотической форме.

Антологические «подражания древним» — по существу, фрагментарные любовные элегии — являются первыми формами этого южного направления в поэзии Пушкина. Острота их в том богатстве ассоциаций, которое скрывалось в восприятии южной природы, в глубинной перспективе, скрывающейся за ощущением

этой природы. Сюда относятся и «Нереида», и «Редеет облаков летучая гряда», и «Кто видел край». Все это подготовки к серии южных поэм, где пейзажные и любовные мотивы уже гораздо прочнее связаны с основной идеей этого периода—идеей волевой личности и ее поведения в обществе. «Кавказский пленник» и «Цыганы» тесно связаны с подражаниями Шенье 1820 и 1821 гг. Восприятие природы происходит на фоне «волненья жизни бурной», волненья как личной жизни, так и социально-исторической жизни человечества тех лет.

«Кавказский пленник» и явился опытом синтетической поэмы, в которой поставлены основные проблемы современного сознания. Когда поэма вышла в свет, критики не знали, к какому роду поэм отнести данное произведение. Удовольствовались тем, что отнесли его к роду романтическому или к «роду новейших английских поэм, каковые особенно встречаются у Байрона». Более точному определению мешало то, что, вопреки нормам эпических произведений традиционного типа, в поэме Пушкина преобладали над «происшествием» поэмы два элемента: описание природы и характер героя. Было даже произнесено слово «описательная поэма», настолько темы кавказской природы занимали много места в произведении. Перечитав «Кавказского пленника» во время путешествия в Арзрум, Пушкин записал: «...признаюсь, перечел его с удовольствием. Все это молодо, многое неполно, но многое угадано. Сам не понимаю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо, изобразить нравы и природу, виденные мною издали» (черновой текст записок). Таким образом, для Пушкина и в 1829 г. основной темой «Кавказского пленника» представлялось изображение кавказской природы и нравов. Но наряду с этим в замысел входило и изображение основного характера как типичного представителя своего века. Как только вышла в свет поэма, Пушкин писал брату: «Надеюсь, что критики не оставят в покое характера Пленника, он для них создан». На критическое замечание В. Горчакова он отвечал: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века». В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» Пушкин связал характер героя «Кавказского пленника» с характером Онегина. Таким образом, Пушкин хотел в этом характере отразить эпоху,

кроме того, заимствовал для него что-то от себя самого. В творческом же плане это был ведущий характер, от которого происходит в дальнейшем развитие характера Евгения Онегина. Сплетение в едином образе разных характеризующих черт не было понято критикой, привыкшей к традиционному воплощению в литературном характере единой страсти, единой черты: «Характер пленника странен и вовсе непонятен. В нем замечаются беспрестанные противоречия. Нельзя сказать, что составляет его основу: любовь или желание свободы. Кажется, что поэт больше хотел выставить последнее»,—писали в «Вестнике Европы». Конечно, свободолюбие (во всех смыслах, но в первую очередь в гражданском) входило существенным элементом в характер героя. Об этом прямо говорят стихи, исключенные из печатного текста по цензурным соображениям:

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.

Задачей Пушкина было изобразить отношение к миру характерного носителя современной мысли и современных чувствований; его герой—ведущий представитель века. Он на уровне современных ему устремлений передовой части молодежи. Вот почему декабристы увидели в пленнике их собственный романтический портрет. Ситуация, то, что именовалось «происшествием» в поэме, обостряла проблематику, связанную с центральным характером. В ней показывалось столкновение европейца, несущего на себе проклятие культурного уклада жизни (символизирующего социальные противоречия, разрешения которых искали в политическом действии), с иным, первобытным укладом, гармонические черты которого сконцентрированы в образе черкешенки. Поэма переносила в эмоциональный план основные идеологические проблемы, занимавшие людей декабристского поколения. Проблема личности, героя, занимала в социально-политической идеологии века одно из центральных мест. Поэма стимулировала мысль и воспитывала самосознание в том же направлении, как и гражданские стихи.

Естественно, что поэма Пушкина вызвала немедленный отклик в литературе. История подражаний и имитаций южных поэм Пушкина была предметом подробного рассмотрения. В. М. Жирмунский в книге «Байрон и Пушкин» дал подробный анализ всех «Пленников», появившихся вслед за пушкинским и свидетельствующих о том, как широко было влияние первых

поэм Пушкина на современную ему литературу. В большинстве случаев мы имеем здесь дело с чистой формой эпигонства. Однако не следует преуменьшать значение эпигонства для 20-х годов XIX в. Через него популяризировалась пушкинская поэтическая система, которая таким образом внедрялась в литературу и передавалась позднейшим поколениям. Самый факт массового эпигонства в эпоху, когда происходило формирование новой русской литературы, не мог пройти бесследно для дальнейших путей литературы. Под влиянием южных поэм Пушкина в русской литературе создался жанр байронических поэм, причем зависимость этих поэм от Байрона в большинстве случаев определяется той долей заимствования, какая присутствует в поэмах Пушкина. Долгое время русский байронизм питался исключительно элементами романтической поэтики, усвоенными Пушкиным, не восходя к английскому оригиналу. И даже в тех случаях, когда русские поэты обращались непосредственно к Байрону, путь к нему указал Пушкин (и в меньшей степени Жуковский переводом «Шильонского узника»).

Значение подражательной литературы 20-х годов как передатчицы пушкинской системы позднейшим поколениям можно видеть на примере «Чернеца» И. Козлова, созданного на основе пушкинских поэм. В свою очередь «Чернец» Козлова явился определяющим стимулом для создания Лермонтовым серии замыслов, завершенных поэмой «Мцыри». Лермонтов отправлялся как от «Чернеца», так и от другой эпигонской поэмы — «Нищего» Подолинского, а эта поэма сама возникла как подражание, с одной стороны, «Чернецу» Козлова, с другой — «Шильонскому узнику» в переводе Жуковского. Так, ряд подражательных поэм связывает поэмы Пушкина с одним из лучших произведений Лермонтова.

Все южные поэмы Пушкина послужили предметом подражаний и имитаций. Но характерно, что в наибольшей степени это произошло с «Кавказским пленником». Говоря о подражателях Пушкина, В. Жирмунский пишет: «В сюжетном отношении наиболее отчетливо очерчена группа «Кавказского пленника». Пленение европейца (русского) и жизнь его в экзотической обстановке мусульманского Востока, любовь туземной красавицы, попытка бегства, удачная или неудачная, образуют у подражателей Пушкина и Байрона[5] прочный сюжетный остов, на который, как всегда, нанизываются отдельные композиционные мотивы, ставшие после Пушкина традиционными: описание мирного лагеря

воинственного племени и первого появления пленника, биографическая реминисценция героя, сцена ночного свидания и бегства, описание природы и этнографические картины, в которых герой является в роли пассивного созерцателя, наконец эпилог, заключающий личные воспоминания автора или патриотические мотивы. Наиболее заметным отклонением последующих авторов от общего источника является изменение развязки: герой и героиня связаны взаимной любовью — отсюда возможность благополучного окончания рассказа, завершающегося свадьбой, или, при сохранении эффектного мотива смерти избавительницы, попытка снять вину с героя. И то и другое изменение свидетельствует о вкусах читателей: как известно, критика ставила Пушкину в вину бессердечное отношение пленника к своей спасительнице»[6].

Подобное отношение подражателей к своему источнику показывает, что для большей части имитаторов идеологическая функция сюжета осталась неясной: имитация была одновременно снижением жанра — низведением романтической поэмы до уровня занимательной беллетристики. Более значительным, чем эпигонство, был факт поэтического соревнования. «Эда» Баратынского и «Войнаровский» Рылеева являются примерами такого соревнования. Оба эти произведения являются сами по себе настолько значительными вкладами в русскую литературу, что об их подражательности можно говорить, только ограничив значение термина «подражательность» и понимая его в смысле, отличном от пассивного эпигонства и ученической имитации. Однако своим существованием обе поэмы обязаны Пушкину и его «Кавказскому пленнику», показавшему пути русской романтической поэме.

«Эда» Баратынского, несомненно, вызвана желанием автора создать нечто подобное «Кавказскому пленнику», но в то же время самостоятельное и отличное от образца. «Мне не хотелось идти избитой дорогой, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину»,— писал Баратынский Козлову. И, однако, вся схема поэмы находится в прямой зависимости от «Кавказского пленника», с тем же противопоставлением двух культур в лице русского офицера и финляндки Эды, не говоря уже о структуре романтической поэмы с особой функцией пейзажных описаний (в которых югу Пушкина противопоставлен север), с характерным «военно-историческим» эпилогом. Идеологические мотивы Пушкина у Баратынского несколько приглушены, и самое противопо-

ставление европейца чуждой ему культуре лишено той идеологической перспективы, какая заложена была в поэму Пушкиным и затем с большой силой раскрыта в «Цыганах». «Эда» Баратынского более приближается к типу сюжетной повести, чем «Кавказский пленник» с его нарочито обедненным сюжетом. В этом отношении Баратынский более, чем Пушкин, испытывал влияние повествовательной традиции. И в том, что в поэме оригинального, Баратынский обнаружил меньшую смелость. Естественно, что влияние «Эды» на дальнейшую литературу оказалось меньшим, чем влияние поэм Пушкина, и, может быть, даже меньшим, чем влияние некоторых поэм, имитировавших манеру Пушкина с большей близостью к оригиналу (поэмы Козлова). Но в личном творчестве Баратынского «Эда» была первым опытом соревнования с Пушкиным. По существу, все его поэмы являются образцами такого же соревнования, но уже учитывавшего не только южные поэмы Пушкина. Несмотря на попытки найти оригинальные формы стихотворной поэмы, Баратынский в своих эпических опытах шел за Пушкиным и оставался его учеником.

В ином отношении к южным поэмам Пушкина стоит «Войнаровский» Рылеева. Эта поэма в сюжетном отношении не связана с «Кавказским пленником». В выработке ее формы Рылеев обращался не только к Пушкину, но и Байрону. Однако приемы перенесения байроновских форм в русскую поэму для Рылеева были предопределены опытами Пушкина. Недаром Пушкин писал о Рылееве: «Очень знаю, что я его учитель в стихотворном языке, но он идет своею дорогою» (письмо Бестужеву 24 марта 1825 г.). В «Войнаровском» следы влияния «Кавказского пленника» очень явны. Они заметны и по фразеологическим заимствованиям, и по манере введения пейзажа в повествование, и на развитии любовного сюжета. Их нетрудно обнаружить путем текстуальных сопоставлений[7]. Но поэма Рылеева явилась и чем-то новым, что было отмечено и самим Пушкиным. Она даже оказала обратное влияние на Пушкина. Замысел «Полтавы» явился отчасти в зависимости от «Войнаровского». Пушкин, очень низко ставивший «Думы» Рылеева, приветствовал «Войнаровского» при самом его появлении. Поэма Рылеева была новым разрешением проблемы гражданской поэзии, более удачным и более действенным, чем в его «Думах». В декабристской агитационной литературе она стояла рядом с гражданскими стихотворениями Пушкина.

Таким образом, Рылеев, восприняв через Пушкина систему

романтической поэмы, дал новую, оригинальную форму этой поэмы, применив ее к историческому сюжету и трактуя историческую тему как материал для гражданских уроков современности. Это были годы, когда исторические «применения» являлись основой литературных сюжетов (что было наследием классического направления). Появление «Войнаровского» не только указывало на новые возможности, заложенные в форме романтической поэмы, но ставило и перед самим Пушкиным задачу разработки исторической темы. «Войнаровский» стал известен Пушкину уже в те годы, когда для него путь байронической поэмы был пройден до конца, когда в его творчестве наметились новые формы эпического повествования. В это время Пушкин уже значительно подвинулся в замысле и осуществлении «Евгения Онегина». Поэтому и его творческая реакция на «Войнаровского» осуществилась в иных формах и с иным подходом к историческим сюжетам.

Влияние «Кавказского пленника» сказалось и на литературных явлениях более позднего времени. Эта поэма сыграла решающую роль в формировании поэзии Лермонтова. Его первые, еще ученические опыты в области поэм непосредственно отправляются от «Кавказского пленника». Четырнадцати лет он пишет поэмы «Черкесы» и «Кавказский пленник». Это были еще школьные упражнения в составлении стихотворных повествований. Обе поэмы насквозь цитатны. Вторая — вольное изложение «Кавказского пленника» Пушкина с легким изменением развязки. В обе поэмы просто перенесены стихи Пушкина. Кроме стихов Пушкина, Лермонтов использовал в значительной степени и стихи Козлова, продолжавшего пушкинскую традицию романтической поэмы. Это переписывание стихов сделано настолько откровенно, что говорить о «влиянии» даже не приходится: это полное подчинение автора избранным образцам, без серьезной попытки противопоставить образцу оригинальное отношение к предмету. Но от перелицовок чужих стихов Лермонтов быстро перешел к оригинальному творчеству. В своих поэмах Лермонтов пошел по путям русского байронизма. Это было новое воскрешение идей и форм Байрона, в новой обстановке и с новыми заданиями. Но при всей новизне лермонтовского байронизма в его поэмах ясны импульсы, идущие от романтических поэм Пушкина. И среди поэм определяющей был «Кавказский пленник», усвоенный в раннем периоде еще ученических подражаний. Такие поэмы, как «Аул Бастунджи», «Измаил-бей», «Хаджи-

Абрек», и своей кавказской обстановкой, и своей трактовкой характеров, и романтическим осмыслением уклада жизни горцев, и пейзажными мотивами, перебивающими рассказ, напоминают первый и основной источник байронизма Лермонтова—первую южную поэму Пушкина. Но именно здесь кончается период прямых подражаний Пушкину и начинается другой период его воздействия на литературу, более сложный и более плодотворный.

Создание южных поэм меньше, чем создание «Руслана и Людмилы», отразилось на лирическом творчестве Пушкина в отношении количества написанных стихотворений. В 20-х годах поэмы уже не отвлекают Пушкина от лирики, даже, может быть, стимулируют его к параллельной разработке основных мыслей в форме стихотворений. Из всех южных произведений Пушкин более всего был озабочен судьбой своего послания к Овидию.

Это свидетельствует, что в послании к Овидию Пушкин нашел что-то новое, характерное.

Каков жанр этого произведения? Пушкин сам твердо не знал этого. Написано оно по всем правилам (внешним) жанра посланий. Послания к мертвым были в практике XVII и XVIII вв. Так, Вольтер писал послания Генриху IV, Буало, Горацию, и в сборниках стихов они получали свое место именно в серии посланий. Баратынский писал послание Богдановичу. Но эти внешние правила не определяли для Пушкина жанр. И, компонуя сборник 1826 г., он пишет, что послание «К Овидию» среди некоторых других произведений, может быть, «разнообразия ради помещено в элегиях». Очевидно, стиль и тон, генетически восходящие к элегической лирике, определяли для Пушкина жанр этого стихотворения более, чем внешние канонические признаки. Но в конце концов стихотворение попало в раздел «Разных стихотворений», что является тоже своего рода жанровым определением: в этот раздел, за редкими исключениями, попали стихи, которые позднее Пушкин называл «капитальными», что обозначало лирические стихотворения большой формы. Это вызвало упрек Плетнева, более, чем Пушкин, связанного нормами школьной поэтики: «...в распоряжении есть странности. Отчего, например, к Лицинию в Посланиях, а к Овидию в Разных стихотворениях?» Стихотворение «К Овидию» заняло первое место в разделе с явным нарушением всякой хронологии.

Итак, это стихотворение осознавалось Пушкиным как произведение нового жанра, не имеющего своей номенклатуры, но в то

же время связанного как с посланием, так и с элегией, т.е. с наиболее продуктивными жанрами предшествующего периода.

Основная тема произведения — изгнание. Два примера изгнания особенно остро стояли в воображении Пушкина в эти годы: его собственное изгнание на юг России и изгнание Баратынского на север, в устье реки Кюмень. Эти обе темы занимали его и отразились в переписке его и его друзей. Изгнание северное и изгнание южное и легли в основание задуманного стихотворения. Основанием для исторического сближения, помимо всего прочего, послужило пребывание Пушкина на местах, связанных преданием (правда, ложным, что знал и Пушкин) с пребыванием Овидия в ссылке в Бессарабии. Классические воспоминания еще доминировали в литературных темах эпохи. Образ изгнанного Овидия прояснялся для Пушкина и его знакомством с циклом элегий Овидия, писанных в ссылке. С другой стороны, тема эта обновлялась и в литературных источниках, знакомых Пушкину (Вольтер, Шатобриан в «Мучениках»). Тема эта не случайна в творчестве Пушкина. Она повторена в «Цыганах» и в «Евгении Онегине». Для Пушкина это была тема, насыщенная ассоциациями, богатая содержанием, воспоминаниями и переживаниями.

Образ Овидия дан в порядке исторической аналогии. Это была первая стадия историзма Пушкина, соответствующая определенной эпохе его творческого и идеологического развития. Впрочем, необходимо помнить, что литературное использование образов античной истории по своей функции резко отличалось от обращения к фактам новой и особенно русской истории. Однако для ранней стадии пушкинского творчества античные параллели с современностью довольно обычны. Таково послание «К Лицинию». Духом своеобразно воспринятой античности были проникнуты и первые попытки создания «местного колорита» в трактовке национальных сюжетов. В данном случае обращение к античному сюжету осложнено тем, что предполагаемое место изгнания Овидия связано с югом России и переносит нас в прошлое этого края.

Историческая тема развернута на широком описании природы. Но особенностью этого описания является то, что оно дано в преломлении через восприятие природы героем стихотворения, и это дает возможность один и тот же объект дать в двояком освещении, одновременно характеризуя и психологию героя. Цитатный материал из «Тристий» Овидия дает возможность Пушкину слить воедино картины Скифии и их восприятие римским поэтом.

Но ни эта цитатность, ни это перенесение темы в эпоху скитаний Овидия не делают из элегии «героиды» в духе произведений Попа и Колардо. Послание Пушкина ни в какой мере не сбивается на обычные в XVIII в. «картины» древнего мира.

Рядом с восприятием Овидия Пушкин дает тот же пейзаж в своем контрастном восприятии. Та же природа, которая только что описана в северных тонах, вновь воскресает с противоположной характеристикой, как южная. Это противопоставление героя себе с острым ощущением пространства у Пушкина встречается еще раз в известной реплике «Каменного гостя»: «А далеко на севере,— в Париже».

Личные элегические мотивы, сопровождающиеся еще проекцией в будущее, замыкаются концовкой, призывающей к событиям сегодняшнего дня — к греческой революции.

Так, в одном синкретическом образе, в единой теме Пушкин объединяет и тему личную, и тему историческую, и тему современности. По-видимому, этот синкретизм темы, широта возможных ассоциаций и были тем новым открытием, которое Пушкин осуществил в данном стихотворении. Его задача — найти тему емкую, связывающую современность со всем богатством человеческой культуры, сохраненным в исторических воспоминаниях, тему, связующую человека с природой. Эту задачу Пушкин и разрешает в ближайших своих произведениях.

Подобное отношение к лирической теме предопределило отход Пушкина от тем чисто литературных, независимых от каких бы то ни было идеологических ассоциаций. Идеологический рост Пушкина органически слит с его лирической эволюцией. Его привлекают темы, связанные со всей полнотой его мысли и мысли его современников. Характерно то, что именно эти годы были годами усиленных чтений Пушкина:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.
Богини мира, вновь явились музы мне
И независимым досугам улыбнулись...

Но не только книги ставили Пушкина «с веком наравне».

Чтобы быть на уровне с современностью, необходимо было откликаться на события времени, жить одной жизнью с богатым событиями веком. И Пушкин в произведениях того времени часто откликается на эти события. При слухах о возможности войны в связи с греческим восстанием он пишет стихотворение «Война». На смерть Наполеона он пишет оду «Наполеон», лучшие строфы которой были запрещены цензурой. В этой оде он дает картину крупнейших событий последних 30 лет. Эта ода творчески связана с позднейшим стихотворением «К морю», в котором мотивы личной судьбы поэта переплетаются с откликами на смерть Наполеона и на смерть Байрона, певца моря. В этом стихотворении снова Пушкин обращается к синкретической теме, объединяющей мотивы личной лирики с размышлениями историческими и философскими. Последние его дидактические послания — два послания цензору — остро злободневны.

Все это привело Пушкина к перестройке своих лирических форм. Новое содержание не укладывалось в прежние канонические «жанры». Постепенно понятие «жанра» начинает у Пушкина стираться. Окончательно осознал он это к концу 20-х годов, но в его творчестве разложение жанров началось еще около 1821 г. Как уже говорилось, из всех старых жанров, воспринятых Пушкиным в лицейскую пору, единственными живыми были элегии и послания. За исключением мелких форм (так называемые «эпиграммы и надписи»), все остальное не укладывалось в жанровые рамки. Процесс разложения жанров не был индивидуален для Пушкина; подобное же исчезновение чистых жанровых форм происходило и у его современников. Однако у Пушкина это приняло более резкий характер.

Характерно, что, отказавшись от жанровых форм лирики, Пушкин испробовал важнейшие лирические жанры. В частности, он обращался к тем жанрам, вокруг которых разыгрывалась ожесточенная литературная полемика. Так, еще во время пребывания Пушкина в лицее на страницах «Сына отечества» Гнедич и Грибоедов обменялись статьями по поводу баллад Жуковского и Катенина. Сентиментальным, приукрашенным балладам Жуковского (в частности, речь шла о «Людмиле» Жуковского, переделке «Леноры» Бюргера) были противопоставлены баллады Катенина, писанные в нарочито грубом стиле, осуществлявшем задание национальной русской баллады (предметом сравнения служила «Ольга», переделка той же «Леноры»). Этот спор являлся как бы продолжением полемики «Арзамаса» и «Беседы». И в творчестве

Пушкина мы встречаем ряд баллад, в которых отразилась эволюция собственных литературных вкусов Пушкина. В 1819 г. им написана баллада «Русалка» вполне во вкусе западных баллад, с условным литературным фоном. Действовавшая в балладе русалка еще весьма сродни наядам. Еще ярче отражается подражательный стиль в балладе того же года, дошедшей до нас в черновом виде: «Там у леска, за ближнею долиной»; в ней фигурируют Эдвин и Алина и выдержан оссиановский стиль повествования. Но уже в 1822 г. Пушкин пишет балладу на историческую тему, взятую из летописи,—«Песнь о вещем Олеге». Затем в 1825 г. он пишет балладу-сказку «Жених» на международный сказочный сюжет, которому придан вполне русский колорит[8]. Через три года он снова обращается к балладному жанру и пишет «Утопленника», в котором уже нет никаких следов литературного заимствования и где язык и стиль обнаруживают глубокое проникновение в народный быт и русский фольклор. На этом серия баллад Пушкина кончается. Примыкающий к этой серии «Гусар» 1833 г. уже не связан жанровыми признаками баллады.

В 1833 г. Пушкин подвел итоги спору о балладе в статье о Катенине: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Биргеровой Леноры. Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем Манфреде сделал из Фауста: ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания; он написал «Ольгу». Но сия простота и даже грубость выражения, сия «сволочь», заменившая «воздушную цепь теней», сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнение в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым». Этот приговор стилю Жуковского явился результатом большого собственного творческого пути Пушкина. Конечно, не приходится говорить о том, что эти результаты не были тождественны и с тем, что характеризовало ранние баллады Катенина.

В истории жанровой эволюции лирики Пушкина необходимо упомянуть еще один эпизод: борьбу против унылой элегии. Самым значительным эпизодом этой борьбы является статья Кюхельбекера в «Мнемозине» (1824 г.) «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Статья

эта произвела большое впечатление на современников, так как затронула вопрос, едва ли не центральный для русской поэзии начала 20-х годов. Статья представляет ответ на вопрос: «выиграли ли мы, променяв оду на элегию и послание?» Восхвалив оду, Кюхельбекер ополчился на элегическое направление в русской поэзии и на подражания «однообразному Байрону». «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь всё.—Чувств у нас уже давно нет: чувство уныния поглотило все прочие.—Все мы взапуски толкуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску и наперерыв щеголяем своим малодушием в периодических изданиях. Если бы сия грусть не была просто риторической фигурою, иной, судя по нашим Чайльд Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками.—Картины везде одни и те же: луна, которая—разумеется—уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, за которыми сто раз представляют заходящее солнце, вечернюю зарю; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, бледные, безвкусные олицетворения Труда, Неги, Покоя, Веселия, Лени писателя и Скуки читателя; в особенности же туман: туманы над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя». Эта цитата резюмирует содержание статьи Кюхельбекера. В ней констатирован факт выветривания элегических мотивов в русской поэзии начала 20-х годов. Вся статья Кюхельбекера, взятая в целом, вызвала возражения Пушкина. Он собирался написать их в форме статьи, дошедшей до нас в весьма черновом виде. Часть возражений он поместил в строфы «Евгения Онегина». Для Пушкина неприемлем был призыв к оде как единственному жанру, способному вывести лирику из тупика элегий и посланий. Однако и для Пушкина судьба элегий была решена. Около того же времени он написал:

Избавь нас, боже,
От элегических куку!

Характерно, что и другой корифей русской элегии тех же годов отрекается от элегий приблизительно в то же самое время. Баратынский по поводу этой эпиграммы писал Пушкину: «Как ты отделал элегиков в своей эпиграмме!—Тут и мне достается—да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатан-

ной пьесе говорю, что стало очень приторно „Вытье жеманное поэтов наших лет“».

Таким образом, элегия была изжита сама собой, и объяснять ее исчезновение из русской лирики воздействием Кюхельбекера было бы неправильно. В своей критике элегических мотивов Кюхельбекер выразил то, что уже осознали сами авторы элегий.

Но для Пушкина отказ от элегической темы связан в его личном творчестве 1820—1824 гг. с преодолением мотива отчаяния и сомнения, представленного в ряде его произведений этой поры. Уже в образе героя «Кавказского пленника» Пушкин хотел выразить «равнодушие к жизни», «преждевременную старость души». Уже в этой поэме изображение этих черт характера, несмотря на перекличку с «Чайльд Гарольдом», носило лирический оттенок самопризнания. Элементы отрицания и сомнения присутствуют и в лирике Пушкина того времени, особенно в черновых набросках 1823 г. Итоговыми стихотворениями этого цикла являются «Демон» и «Свободы сеятель пустынный». Эти два стихотворения, сложившиеся на единой основе, вскрыли корни пушкинского сомнения и отрицания. Общественно-историческая обстановка 20-х годов, поражение революционных движений на юге Европы, крушение идеалов передовой молодежи с ее надеждой на победу, «героев», в действительности не сумевших возбудить и увлечь за собою народы,—все это ознаменовало поворотный момент в воззрениях Пушкина и немедленно отразилось в его лирике. Создание «Демона» и «Сеятеля» уже знаменует почти полное преодоление этого временного сомнения и отрицания, овладевших им.

Стихотворение «Демон» вызвало объяснение Пушкина по поводу его замысла. Поводом этому объяснению послужила биографическая интерпретация содержания этого стихотворения (отождествление Демона с Раевским). Объяснение Пушкина писано от третьего лица: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противоречия существенности рождают в нем сомнение—чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда надежды и лучшие поэтические предрассудки души. Недаром великий Гёте называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух—отрицания или сомнения и начертать в... картине влияние его на нравственность нашего века?» Это истолкование собственного произведения

несколько напоминает комментарий Пушкина к характеру пленника. И в данном случае образ, созданный Пушкиным, имел обобщающее значение и откликался на проблемы современности.

Так или иначе, но образ Демона, созданный Пушкиным в последний период его романтических лет, имел свою судьбу в русской литературе. Со стихотворением «Демон» перекликается позднейшее стихотворение «Ангел», в котором «духу отрицания и сомнения» противопоставлен женственный образ «духа чистого». Эти два стихотворения определили для Лермонтова и сюжет, и образы его поэмы «Демон», являющейся центральной среди прочих поэм Лермонтова. Так, лирический замысел, воспринятый другим поэтом, натолкнул его на эпическое произведение. Лермонтов развил и по-новому осмыслил в своей поэме образ, принадлежащий Пушкину.

Этот род воздействия произведений Пушкина на последующую литературу по своей природе значительно отличается от той подражательности, какую вызвал его «Кавказский пленник». Подражательность байроническим поэмам Пушкина была в ограниченном значении прогрессивна лишь в самые годы возникновения оригинальных поэм Пушкина; варьируя его мотивы, она способствовала усвоению последующей литературой некоторых новых начал, введенных в поэзию Пушкиным. Но по мере того как Пушкин уходил от той системы, за которой следовали его подражатели, их роль переменила свою функцию. Подражатели не содействовали развитию литературы, а задерживали ее. Особенно ясно это по отношению к подражателям Пушкина, пришедшим после его смерти. Они усвоили манеру Пушкина, замкнулись в его мотивах и превратили свою систему перепевов в канон. Все в их произведениях напоминало Пушкина, кроме основного: неуспокоенной мысли, которая непрерывно вела Пушкина вперед. У подражателей образы и мотивы Пушкина не освобождали мысль, а сковывали ее. Поэтому естественно, что эпигонство пушкинского направления в XIX в. стало явлением реакционным, совершенно естественно, что в прогрессивных кругах литературы возникла борьба с этим эпигонством, иногда переходившая в борьбу с литературным наследием самого Пушкина. Только массовое подражание байроническим поэмам Пушкина, и то в определенные годы, было явлением подлинного продвижения русской поэзии к новым задачам и адекватным им формам. Это положение изменилось, как только закончился период байронических поэм.

Воздействие «Демона» Пушкина на «Демона» Лермонтова есть факт индивидуального восприятия образа, созданного Пушкиным, аналогичный другим случаям, когда Лермонтов развивал тему лирики или эпоса Пушкина. Подобные случаи обращения к темам и мотивам Пушкина в самых разнообразных формах (цитат, реминисценций, вариаций, так называемых «пародий», продолжений и окончаний незавершенных произведений) наблюдаются на всем протяжении русской литературы до наших дней и свидетельствуют о жизненности пушкинских произведений, составляющих одну из основных частей литературного богатства, входящего в сознание каждого грамотного и культурного русского, в частности в сознание каждого русского писателя. Рассматривать эти явления надо в порядке изучения индивидуального творчества каждого писателя, унаследовавшего от Пушкина тот или иной запас литературных впечатлений, отразившихся в его творчестве. Вопрос об усвоении тех или иных произведений Пушкина, тех или иных образов его лирики и поэм, вне общей системы творчества Пушкина, имеет лишь косвенное отношение к вопросу, чем обязана русская литература Пушкину в своем развитии. Эти факты являются лишь показателями большей или меньшей популярности его отдельных стихотворений и вообще мало говорят о том, в какой степени художественные принципы пушкинского творчества обогащали русскую литературу или содействовали разрешению новых задач, поставленных перед ней временем. Репертуар реминисценций из классической литературы не всегда совпадает с фактами действительного и глубокого воздействия.

Преодоление лирических и байронических тем и мотивов в лирике Пушкина происходило параллельно с аналогичным процессом в области поэм.

За «Кавказским пленником» последовали другие поэмы того же типа. Правда, немедленно после окончания «Кавказского пленника» Пушкин пишет «Гавриилиаду» — поэму, которая по своей художественной системе возвращается к антиклерикальным сатирическим поэмам Вольтера и Парни; но не «Гавриилиада» определяет дальнейшее развитие эпической манеры Пушкина. «Гавриилиада» — шутливое разрешение вопроса об антиклерикальной поэме, писанной в годы, когда русская политика правящих кругов скатывалась в направлении мистицизма самого реакционного типа, когда господствовал Голицын и подготовлялось пришествие Фотия, когда громили университеты во имя

благочестия. Пушкин из естественного чувства протеста обратился к теме, уже не новой в литературе, не уклонившись далеко от литературной традиции подобных поэм.

«Гавриилиада» имела органичное распространение; те же отрывки из нее, которые попадали в подцензурную печать, по своему тону и характеру приближались к лирике эпохи ранних элегий. Недаром у тех, кто не знал истории возникновения поэмы, создалось впечатление, что она написана если не в лицее, то немедленно по его окончании; возникла даже легенда, что «Гавриилиада» была причиной высылки Пушкина на юг: настолько и в стилистическом отношении, и по подражательности эта поэма близка к более ранним произведениям Пушкина.

Подлинным развитием того нового, что дал «Кавказский пленник», является эпический замысел, который отразился в фрагментарных «Братьях разбойниках» и который в дальнейшем развитии послужил основой «Бахчисарайскому фонтану». Несмотря на общие сюжетные корни, эти две поэмы сильно отличаются друг от друга. В «Братьях разбойниках» Пушкин сделал попытку преодолеть условно-возвышенный стиль байронических поэм. Для этого он обратился к фольклору и к разбойничьему сюжету. Как показывает письмо Пушкина к Бестужеву, он придавал большое значение «отечественным звукам: харчевня, кнут, острог» и вообще слогу, который шел наперекор с жеманным стилем тогдашней словесности, апеллировавшей к воображаемым «прекрасным читательницам». Однако борьба с жеманностью, которую Пушкин продолжал до последних лет своей жизни, получила здесь формы типично байронические.

«Бахчисарайский фонтан», как отметил и сам Пушкин, «отзывается чтением Байрона» и, несмотря на зрелость слога, не имеет достоинств других южных поэм. Попытка воспользоваться легендой о Потоцкой для изображения конфликта от столкновения двух культур лишила поэму идеологической остроты. Женские образы поэмы литературны, обстановка декоративна. Подобно «Разбойникам», и «Бахчисарайский фонтан» вызывал подражания, но они не имели такого значения, как подражания «Кавказскому пленнику».

Существенно новым этапом в области романтической поэмы являются «Цыганы». Они писались одновременно с началом «Евгения Онегина», однако стилистически принадлежат еще романтическому периоду южных поэм. «Цыганы», подобно «Кавказскому пленнику»,—поэма идеологическая. И здесь дан

конфликт двух культур, и здесь центральным образом является «скиталец«, отрекшийся от европейской культуры, но, по существу, с этой культурой связанный. Если тип «героя времени», «лишнего человека» был слегка намечен Пушкиным еще в образе кавказского пленника, то именно здесь, в «Цыганах», он получил уже достаточно полное выражение. Алеко наряду с Онегиным является предшественником излюбленных героев русских романов XIX в. Но здесь этот образ еще крепко связан с предшествующей литературной традицией, отразившейся в произведениях Констана, Шатобриана, Сенанкура, Байрона. Байронический руссоизм нашел в этой поэме наиболее полное и углубленное выражение. Поэма является переходной стадией от чистого романтизма к периоду, ознаменованному созданием «Евгения Онегина». Стиль Пушкина достиг в поэме полной своей зрелости, описательные моменты отличаются конкретностью и экспрессивностью, действие драматизировано. Это было последнее произведение, получившее полное признание современников. Им замыкается период безусловного господства Пушкина над литературой его времени.

Для многих современников Пушкин навсегда остался романтическим поэтом. Дальнейший его творческий путь представлялся уже неясным и непонятным. Еще некоторое время появление в печати новых произведений Пушкина сопровождалось успехом у читателей, заставлявшим и критиков давать неопределенно благожелательные отзывы. Но уже чаще и чаще стали раздаваться голоса отрицания. К 1830 г. это отрицание стало обычным. Вместе с тем и успех его произведений у публики перестал оставаться бесспорным и неизменным. Если «Онегин» и вызывал подражания, они уже не имели того значения, как подражания южным поэмам. Наконец, в 30-х годах стали обычны явления соревнования с Пушкиным — соревнования по существу враждебного Пушкину и его направлению. За Пушкиным признавалось лишь техническое превосходство и отрицалась сила его мысли. Произведения его относились к разряду безделок, которые ценились ниже произведений продолжателей романтической линии литературы, насыщенных общими местами модных идеологий. Эта полоса огульного отрицания Пушкина (исключение, конечно, составляет оценка Пушкина Белинским) продолжается почти до самой его смерти.

А между тем именно в это время происходило подлинное созревание творческих сил Пушкина; именно в эти годы он

создает те произведения, которые оказали решительное влияние на все дальнейшее развитие русской литературы и наложили на нее особенную печать, придавшую русской литературе ее самобытный народный характер.

Последним годом «южного» романтического периода в творчестве Пушкина был 1824 г. К этому году относятся два капитальных стихотворных произведения: «Разговор книгопродавца с поэтом», вскоре напечатанный в качестве предисловия к «Евгению Онегину», и «Подражания Корану».

«Разговор» является лирическим итогом романтических настроений Пушкина. По-видимому, образцом для него послужили стихи Гёте — его Vorspiel к Фаусту[9]. Вслед за Гёте Пушкин трактует в своем «Разговоре» тему о предназначении поэта и проблему «поэт и толпа», послужившую темой стихотворения «Чернь» (1828 г.), связанного преемственно с «Разговором». Пушкин вложил в «Разговор» элегические мотивы «утаенной любви», сопроводив их монологом поэта о высоком вдохновении.

«Разговор» как лирическая форма для трактовки подобных тем вошел в русскую литературу. К 1840 г. относится «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова. И здесь в разговорной форме дается декларация поэта о вдохновении, о назначении писателя, об отношении к нему «толпы неблагодарной» и т. д. Дается это на фоне намеков на литературную ситуацию тех лет, когда это было писано (в словах читателя и журналиста). Некоторые характеристики явно напоминают пушкинские.

За Пушкиным и Лермонтовым по тому же пути пошли и другие поэты. Среди них особое место занимает стихотворение Некрасова «Поэт и гражданин» (1856 г.). Зависимость этого стихотворения от Пушкина обнажена включенными в диалог цитатами из «Черни» и упоминаниями имени Пушкина. Но взаимоотношение участников разговора иное: ведущая роль принадлежит уже не поэту, а гражданину, провозгласившему:

Поэтом можешь ты не быть.
Но гражданином быть обязан.

«Подражания Корану» — последняя дань восточным темам в поэзии Пушкина. В этих подражаниях Пушкин стремился передать восточный колорит, исходя из такого документа, как Коран. До тех пор этот восточный колорит воспроизводился им сквозь условно-романтические мотивы Байрона. В своем стремлении к объективизму Пушкин обращается к подлинным источникам

религиозно-поэтических представлений Востока. «Подражания Корану», несмотря на успех в момент их появления, заняли положение «второстепенных» произведений среди его сочинений. Однако и они послужили стимулом для создания новых произведений у его наследников. Самым значительным из таких произведений, возникших на основании «Подражаний Корану», являются «Три пальмы» Лермонтова. Пушкинское «подражание» «И путник усталый на бога роптал» определило и внешнюю форму, и мотивы лермонтовского стихотворения. Избранная Пушкиным форма занимает исключительное положение в его собственных произведениях; редкой она является и вообще в истории русской поэзии. Стихотворение написано строфами по шесть стихов, писанных четырехстопным амфибрахием. Стихи рифмуются попарно: первая и последняя пара—мужского окончания, средняя—женского. Эту прихотливую форму сохранил Лермонтов. Он воспроизвел пейзаж и пустыни, и одинокого зеленого уголка на ней. Отразилась на стихах Лермонтова и фразеология Пушкина. Например, от стиха Пушкина

И путник усталый на бога роптал—

произошли два стиха Лермонтова:

Но странник усталый из чуждой земли...
И стали три пальмы на бога роптать...

Собственно говоря, и сюжет стихов является отдаленной вариацией пушкинского.

Но не только это подражание обратило на себя внимание Лермонтова. Зачин первого подражания отразился на клятве Демона.

У Пушкина:

Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой...

В «Демоне»:

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством...

Все это были романтические отголоски последних романтических произведений Пушкина.

Условной датой нового периода в творчестве Пушкина можно назвать 1825 г. Эта дата приблизительно совпадает с переездом Пушкина с юга в северную деревенскую обстановку Михайловского. В плане лирики Пушкина эта дата характеризуется окончательным преодолением мотивов романтического скептицизма, сомнения и отрицания. Центральным образом на смену кавказскому пленнику и Алеко приходит Евгений Онегин, уже лишенный романтического ореола. Условная обстановка южной экзотики уступает место русскому пейзажу.

Мотивы северной природы так же характерны для новой манеры Пушкина, как картины юга—для романтических его произведений. Недаром в «Путешествии Онегина» тема Крыма вызвала у Пушкина немедленно характеристику стиля его ранней поэзии в резком ее противоречии с художественной системой поздних лет. И реализм как художественный принцип, определивший дальнейшее творчество Пушкина, трудно отделить от конкретного содержания его произведений этого периода. Так, самый русский пейзаж, мастером которого стал Пушкин в эти годы, кажется как бы неотъемлемой чертой его реалистической манеры. Русский сюжет является отличительным элементом реалистической системы Пушкина. Конечно, новая манера, новое направление в его творчестве шире конкретных сюжетов, но нельзя отрицать и того, что манера эта создалась в процессе трактовки подобных сюжетов и предпосылкой для новой художественной системы стало привычное соотношение между непосредственными впечатлениями и творческой фантазией. С другой стороны, в своих сюжетах, не связанных с Россией, Пушкин в какой-то мере меняет свою манеру.

Центральными произведениями 1825 г. в области лирики являются «Андрей Шенье» и «19 октября». Первое стихотворение, примыкающее к роду исторических элегий, отчасти напоминает послание «К Овидию». В основе стихотворения лежит сближение собственной судьбы с судьбой поэта прошлых времен. Но из обстановки античной древности мы переносимся в близкие годы французской революции. Аллегоризм замысла гораздо более прикрыт, и элегия имеет характер объективного повествования. Однако аналогии возникали сами собой.

По существу, подобное пользование историческими примерами относится к раннему периоду исторического сознания Пушкина. Для эпохи позднего классицизма перелицовка исторических событий на манер современных типична. Так называемые «при-

менения» состояли в том, что под именем героев древности (обычно из античной истории) выводились лица современности, причем исторический элемент служил лишь прозрачным прикрытием истинного замысла автора. Пушкин никогда не доходил в этом до крайностей французских классиков (преимущественно трагиков). Накладывая на исторический образ современные ассоциации и тем придавая ему аллегорический смысл, Пушкин из соображений художественной правды не забывал о верности исторического изображения намеченного образа и взятой эпохи; но это было не более как художественным коррективом к аллегорическому использованию исторических образов и эпизодов. Таково именно положение с историческим сюжетом «Андрея Шенье». Но в том же 1825 г. отношение Пушкина к историческим сюжетам претерпело серьезное изменение. Его работа над «Борисом Годуновым» ознаменовывает новый этап историзма, другой пример которого мы встретим в «Полтаве». Исторические события начинают возникать в художественном воображении Пушкина в их подлинности. Их значительность в их исторической подлинности; идея исторического круговорота еще оставляет место для сопоставления их с современностью, но лишь в качестве отдаленной параллели и подобия исторической проблематики. Мышление историческими параллелями и аналогиями перестает быть орудием аллегорических «применений», но оно набрасывает свой свет на самое понимание исторических событий, как бы проверяемых опытом настоящего.

Другое стихотворение — «19 октября» — характернее для новой стадии поэтического сознания Пушкина. В нем уже совершенно отсутствует элемент аллегоризма. Это стихотворение перекликается с лицейскими «Пирующими студентами». Тот же перечень товарищей, те же стихотворные портреты их. Но богатство ассоциаций изменило существо дела. В «Пирующих студентах» еще не было никакой жизненной перспективы; характеристики товарищей переходили в карикатурные эпиграммы. В «19 октября» 1825 г. перед нами проходит вся жизнь Пушкина. Точно так же характеристики друзей переходят в изображение судеб целого поколения. Типична для пушкинских стихотворений заключительная проекция в будущее. Наконец, исключительна по краткости и выразительности обрисовка пейзажа в начальных строках стихотворения, ставших классическим образцом пейзажной экспозиции. Единым фоном движения лирического сюжета является психологическая автохарактеристика, то «лири-

ческое волнение», о котором писал Пушкин позднее в своей «Осени» и которое характерно именно для осенних произведений поэта.

Любопытно, что и в 1825 г. еще встречаются произведения условно-литературного порядка, как, например, «Буря», где дан весь репертуар воображаемых пейзажных деталей, окружающих «деву»: скалы, волны, молнии, ветер и летучее покрывало. Это все еще дань прошлому. Но одновременно мы имеем такие зарисовки русского пейзажа, как «Зимний вечер», характерный образец пушкинской лирики этого периода.

Год завершился созданием «Графа Нулина», иронической повести, дополняющей зарисовки помещичьего быта, данные в «Евгении Онегине». Эта повесть явилась вызовом по адресу чопорной критики, нормами вкуса которой являлись абстрактные «прекрасные читательницы». «Граф Нулин» был решающим произведением в борьбе Пушкина против жеманства и условности языка и сюжета. «Графом Нулиным» Пушкин продолжал то, что он начал «Братьями разбойниками», но уже не в плане романтической поэмы, а в форме «фламандской картины» русской помещичьей деревни. Знаменателен пейзаж, сменяющий романтическую луну, освещающую покрывало девы:

Кругом мальчишки хохотали;
Меж тем печально под окном
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел.

Критика встретила «Графа Нулина» суровым осуждением, проявив по этому случаю «смешную стыдливость, жеманство и чопорность деревенской дьячихи, пришедшей в гости к петербургской барыне» (замечания Пушкина о критиках «Графа Нулина»). А между тем эта поэма стала как бы типовой формой повести о русской помещичьей жизни. Достаточно привести хотя бы описание приезда Чичикова в Маниловку, чтобы распознать сквозь гиперболизированный стиль Гоголя те же элементы деревенского пейзажа, что и в «Графе Нулине»: «Вид оживляли две бабы, которые, картинно подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колени в пруде, влача за два

деревянные кляча изорванный бредень, где видны были два запутавшихся рака и блестела попавшаяся плотва; бабы, казалось, были между собою в ссоре, за что-то перебранивались. Поодаль в стороне темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес. Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета,—какой бывает на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням. Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозгу носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко и даже похлопывал крыльями, обдерганными как старые рогожки». Так, со стилистическими вариациями создавался канон провинциального пейзажа—рамка повествования о провинциальном быте. То, что критика 20-х годов считала «низким», оказалось жизненным и характеристичным.

Пребывание Пушкина в псковской деревне обострило его интерес к фольклору. Мотивы народных песен появляются у него в 1826 г. в цикле «Песен о Стеньке Разине». Среди своих современников Пушкин был настоящим знатоком русской песни и сказки. Он был собирателем русских песен и проектировал издание сборника с историческим предисловием. Обращение Пушкина к фольклору принципиально другое, чем довольно обычные фольклорные мотивы у его современников и предшественников. «Русские песни» входили в репертуар дворянских кругов XVIII в., но преимущественно в форме сентиментального романса, в приближении к которому и состояла обычная переделка подлинных песен (Нелединский-Мелецкий, Мерзляков, Дельвиг). В лицее Пушкин в том же духе писал «Казака». В 20-х годах отношение к фольклору меняется. Пушкина привлекает его подлинность. В своих имитациях он старается сохранить дух народной песни, отказываясь от приближения ее к романсному стилю городского мещанского фольклора. Область фольклора является для Пушкина в эти годы равноправной областью литературы наравне со всеми формами мировой «книжной» литературы. Именно в эти годы Пушкина привлекают образцы мировой литературы самого различного характера, различных стран и эпох. Среди этих образцов произведения народные и близкие к народным источникам обращают на себя усиленное его внимание. Этот интерес не покидал Пушкина на протяжении всей его жизни.

И несмотря на то, что Пушкин был далеко не первым русским писателем, который вводил фольклорные мотивы в свое творчество, собственно только в творчестве Пушкина 20-х годов мы впервые видим тот поворот в отношении к фольклору, который отделяет нашу литературу XIX в. от предшествующей: после опытов второй половины 20-х годов для самого Пушкина был уже невозможен возврат к произведениям типа «Руслана и Людмилы», характерного для предшествующего периода обращения к народным сказочным мотивам. Переделки русских сюжетов в духе Ариосто, Виланда и Вольтера отходят в прошлое. Романсы типа «Стонет сизый голубочек» уже перестают восприниматься как народные.

Уже указывалось, что народные мотивы в стихах Пушкина не прошли бесследно для Некрасова. В частности, Некрасов непосредственно отправлялся от одного чернового наброска Пушкина: «Сват Иван — как пить мы станем». Стихи Пушкин сопроводил рисунком, описанным Анненковым при первой публикации стихотворения в 1855 г. (позднее этот рисунок неоднократно воспроизводился). Отправляясь от стихов и от рисунка, Некрасов написал «Сват и жених» (1866 г.) с пометкой «в кабаке за полуштофом»:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитишны Прасковья,
Степанида у Петра —
Все невесты, всем пора!

Эти стихи находятся в прямой зависимости от пушкинских:

Сват Иван, как пить мы станем,
Непременно уж помянем
Трех Матрен, Луку с Петром,
Да Пахомовну потом...

Общий ход стихотворения с системой повторений, тон речи, перечни имен — все свидетельствует о непосредственной близости Некрасова к данному стихотворению Пушкина. А то, что стихи Пушкина запомнились Некрасову, доказывает одно место из четвертой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — «Пир на весь мир». Здесь в солдатской песне читаем:

Только трех Матрен
Да Луку с Петром
Помяну добром...

Таким образом, зависимость некрасовских стихов от пушкинских несомненна[10].

Насыщенность стихотворений Некрасова фольклорными мотивами во многом определяет колорит его поэзии. На этом пути Некрасов имел своим предшественником Пушкина.

Между тем в свое время эта струя пушкинского творчества осталась незамеченной и неоцененной. Ни его сказки, ни «Песни западных славян» не получили никакого признания[11]. Современники, ожидавшие от Пушкина «возвышенных предметов», указывали ему на другие темы и другие мотивы, но Пушкин не хотел идти по указанным путям, твердо зная, что будущее принадлежит ему.

Литературное одиночество выдвинуло перед Пушкиным новую тему. Стихотворения, посвященные этой теме, послужили предметом ожесточенных споров на протяжении века. Они были сразу встречены враждебно теми, против кого они были направлены. Это «Поэт», «Чернь», «Поэту» и отрывки из «Езерского», посвященные вопросу о праве поэта на выбор темы. На основании этих стихотворений была произвольно построена целая эстетическая теория, которая то утверждалась теми, кто причислял себя без особого права к последователям Пушкина, то победоносно уничтожалась (заодно со всем творчеством Пушкина) его противниками (в частности, в известных статьях Писарева, знаменующих крайний этап борьбы с пушкинским «эстетизмом»). Между тем теперь уже всем ясно без всяких споров, что эта теория в ее универсальности никогда не являлась выражением подлинной эстетики Пушкина. Направленная против оппортунистического утилитаризма и дидактизма в поэзии, «Чернь» Пушкина отнюдь не звала поэта в заоблачные высоты, прочь от современности и от судеб человечества, в область какого-то плохо определимого «искусства для искусства». Протестуя против тех требований, которые Пушкин не считал себя обязанным выполнять и не хотел выполнять, он отнюдь не уклонялся от права и обязанности отвечать на запросы времени и откликаться на голоса современности. Впрочем, на эти обвинения Пушкин ответил своим стихотворением «Эхо» (1831 г.), а еще более всей своей поэтической деятельностью.

тот же год, когда написана была «Чернь», Пушкиным создана была новая поэма «Полтава». Это был прямой отклик на современность. «Полтава» является поэмой не только исторической, но и политической. Фигура Петра становится для Пушкина

символической еще с 1826 г., со времени известных «Стансов». В эпоху создания «Полтавы» Пушкин пользовался историческим сюжетом в художественном произведении еще так же, как и в «Борисе Годунове». Исторические факты были уже не аллегорией и не иносказанием, но получали они свою остроту и значительность в силу аналогий с современностью. Эпоха Петра, которую Пушкин рассматривал как эпоху революционную, была для него определяющей для новой истории России. Но важность и значительность этой эпохи состояла в том, что Россия, как рисовалось в его чаяниях, подходила к разрешению новых задач, требовавших ломки такой же по размаху и решительности, какова была ломка петровского времени. Война, которую вела Россия в 1828 г., заставила избрать в качестве сюжета для поэмы центральный военный эпизод петровского времени. Этот эпизод получал смысл в силу его тесной связи с судьбами петровского дела, с реформационной ломкой старой России.

Еще декабристы влагали в восточную политику России в 20-е годы определенный политический смысл. Политическая идейность военной борьбы — вот что было центральным условием нашего движения на восток. Именно эта идея положена в основу «Полтавы».

Во многих отношениях эта поэма является последней в серии поэм 20-х годов. В ней еще имеются следы байронической структуры поэмы. Но уже многое ее отличает от системы романтизма. Основное — это историзм, превращающий поэму в национальную эпопею. В поэме синтезированы разные художественные стили, начиная с классического, примененного к описанию полтавского сражения. В ней же Пушкин делает попытку разрушить границы поэтических родов, подобно тому как в лирике он разрушил границы жанров, а «Евгением Онегиным» дал образец разрешения в стихах проблем, ставившихся перед прозаическим романом. Подобно «Цыганам» «Полтава» дает в своем составе ряд драматизированных эпизодов (впоследствии облегчивших переработку поэмы в оперную канву). Так, сцена в темнице и диалог о «кладах» построены на шекспировском приеме многозначности терминов в диалогах.

Однако синтеза эпического и драматического рода Пушкин не дал, и для него драматургия осталась особой областью словесного искусства. Ставя себе задачей изображение судеб народа и судеб человека, Пушкин именно в драматических замыслах этого времени (отчасти осуществленных в 1830 г.) поставил задачей

изображение человека в его психологической диалектике. Эти опыты 1830 г. остались изолированными в его творчестве: он не успел перенести выработанные им методы психологической обрисовки характеров в свои поэмы и в свою прозу. Это было им завещано русской прозе XIX в.

«Полтава» не нашла достойных подражателей и последователей ни при жизни Пушкина, ни после его смерти. Впрочем, скоро и для него эта поэма стала пройденной ступенью эпического искусства.

3

Следующим рубежом в творчестве Пушкина был 1830 год, когда в Болдинскую осень он окончил «Евгения Онегина» и завершил серию замыслов, относящихся ко второй половине 20-х годов. Этот год, богатый событиями на Западе и в России, заставил Пушкина подвести итоги прошлому и открыть новую страницу своего творчества.

Еще до Болдинской осени Пушкин написал свое послание «К вельможе», которое, подобно другим произведениям этого времени, явилось предметом журнального глумления и пародий. Между тем это едва ли не значительнейшее стихотворение последнего периода творчества Пушкина. Когда Пушкин писал его, он вступил на новый для него путь историка. В это время во Франции уже подготовлялась Июльская революция (послание написано в апреле, т. е. за три месяца до революционного разрешения событий). Социальная борьба на Западе вспыхнула с новой силой. Все узлы событий вели к революции 1789 г., и внимание Пушкина с особенной остротой направлено было туда же. Именно в эти дни, по-видимому, Пушкин перечитывал исторические обзоры событий французской революции и мемуары ее участников. Вскоре после июльских дней в результате своих чтений и раздумий Пушкин задумал писать историю французской революции. Замысел этот остался неосуществленным, но оставил след на его произведениях этих лет.

Послание «К вельможе» — это обзор европейских событий, связанных с историческим кризисом французской революции. Обзор начинается издали — с идеологической подготовки революционных событий. Образ Вольтера открывает галерею исторических картин. Вслед за тем дано изображение «старого порядка» в

краткой характеристике двора Марии-Антуанетты, уже осужденной историей на гибель.

Там ликовало всё, Армида молодая,
К веселью, роскоши знак первый подавая,
Резвилась, ветреным двором окружена.
Ты помнишь Трианон и шумные забавы?

Картины предреволюционного мира дополняются изображением энциклопедистов, политической характеристикой «гражданственности новой» английских учреждений и портретом Бомарше, с именем которого связываются первые признаки надвигавшейся революции:

Всё изменилося. Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон,
И мрачным ужасом смененные забавы.

Так, от узлового события — революции — обзор доводит нас до современности. В послании «К вельможе» Пушкиным дана схема исторической хроники. Историческое сознание, диктовавшее Пушкину эту хронику, уже не то, какое обусловило создание «Бориса Годунова» и «Полтавы». К прошлому Пушкин обращается не за аналогиями или уроками. В прошлом он видит ключ к настоящему, его истоки, понимание которых дает право расценивать настоящее. Прошлое не противостоит настоящему, оно в нем присутствует: настоящее — итог прошлого, ступень в движении к будущему. Новое историческое сознание сформулировалось у Пушкина под непосредственным впечатлением от событий мировой жизни и знакомства с произведениями новой исторической школы во Франции. Оно толкнуло Пушкина на пути непосредственных исторических изучений, к работе над Пугачевым и над Петром. Это последний этап его историзма.

В этот же год Пушкин предпринял еще более острую историческую хронику, воплощенную в начальных строфах десятой главы «Евгения Онегина». Эти строфы постигла особая судьба. Уничтоженные Пушкиным, они дошли до нас в обрывках, не полностью дешифрованных. Они были неизвестны на протяжении почти века. Впервые они появились в печати в 1910 г. Несмотря на фрагментарность опубликованных отрывков, они были приняты как живое литературное явление.

В эти же годы А. Блок работал над исторической хроникой «Возмездие». Можно думать, что десятая глава не прошла бесследно для поэмы Блока. Как и в пушкинском замысле, темы «Возмездия» говорят о войне, революционном брожении, подготовке к революции и о самих революционных событиях. Манера пушкинских характеристик была воспринята Блоком. Так, к начальным строкам десятой главы восходят вступительные стихи второй главы «Возмездия»:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла...

Ср. пушкинские стихи:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда...

Так, система исторической хроники Пушкина воскресла через век, перед лицом новых революционных движений, исторически связанных с революционными движениями пушкинского времени. Этот синтез истории и поэзии ведет свое начало от Пушкина.

Историческая хроника с сатирической окраской явилась для Пушкина в 1830 г. сюжетом еще одного произведения: на пасквили Булгарина он ответил «Моей родословной», где соединил историю своего рода с эпизодами из истории других родов, представители которых, по словам Лермонтова, «жадною толпой стоящие у трона», составили командующую верхушку русской государственности.

Крупнейшим стихотворным произведением 1830 г., не считая маленьких трагедий, была стихотворная повесть «Домик в Коломне». Отправляясь от английских повестей в октавах, Пушкин создал новый род шутливых повестей. «Домик в Коломне» гармонирует с «Повестями Белкина», писанными в то же время. Это рассказ о малых людях, о петербургском захолустье, первое звено в «городских» темах Пушкина. В «Домике в Коломне» — зерно «Медного всадника», где те же мелкие петербургские герои даны в рамке исторических событий. От «Домика в Коломне» в такой же степени, как и от «Повестей Белкина», ведет начало наша «натуральная школа», которая через «Шинель»

Гоголя и «Бедных людей» Достоевского привела русскую литературу к социальному роману середины XIX в.

«Домик в Коломне» не был признан современной Пушкину критикой. П. В. Анненков писал о повести Пушкина: «Когда в сокращенном виде напечатана она была в Новоселье 1833 г., то почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта» («Материалы», 1855). Между тем прошло несколько лет, и «Домик в Коломне» стал вызывать одно за другим подражания. Быть может, ни одна из поэм Пушкина не отразилась так в русской литературе, как «Домик в Коломне».

Одним из первых вступил на путь шутливой поэмы в стиле «Домика в Коломне» Лермонтов. Отличительными чертами пушкинской повести являлись следующие элементы: во-первых, особый стиль рассказа, неразрывно связанный со стихом (пятистопным ямбом); избранный Пушкиным размер лучше всего передает характер монологического повествования. Лицо рассказчика неизменно чувствуется в повести. Его присутствие чувствуется в литературных отступлениях и в полемическом введении, в автобиографических признаниях, в комическом эпилоге. Рассказчик в «Домике в Коломне» уже не абстрактный поэт романтических поэм: это конкретная личность, одаренная не только лирическими чувствованиями, но и реальной биографией (см. строфы X—XII); при этом биографические черты имеют бытовой характер. Рассказчик сливается с личностью А. С. Пушкина, но не до конца: читатель может подозревать в образе рассказчика разновидность И. П. Белкина; подобное подозрение исключалось в биографических строфах «Евгения Онегина» (хотя в романе были явно вымышленные сведения о знакомстве автора с героем), секрет этого неполного слияния образа рассказчика с реальной личностью автора—в шутливо-ироническом тоне, скрывающем за собой какое-то лукавство, не исключающее, впрочем, и сентиментально-лирических излияний.

Этот стиль повествования гармонирует и с предметом повествования. Объектом повести является мещанский быт, малые люди. Бытовая зарисовка, портретные характеристики явно доминируют над анекдотическим сюжетом. Сюжет дан нарочито пустяковый, потому что не в нем дело; дело в новом материале

поэзии, в самих людях, в избранном быте, в социальной обстановке рассказа.

Лермонтов усвоил не все элементы пушкинской повести. Тем не менее связь его неоконченных поэм 1839 г. «Сашка» и «Сказка для детей» с «Домиком в Коломне» несомненна. Б. М. Эйхенбаум писал про «Казначейшу» и «Сашку»: «Обе поэмы Лермонтова не были новостью после пушкинских «Графа Нулина» и «Домика в Коломне». Наоборот — это было уже завершение комической поэмы» (Лермонтов. 1924. С. 125). О «Сказке для детей» он же говорит: «Лермонтов избрал октавный жанр свободной сатирической поэмы, с непринужденными автобиографическими отступлениями типа «Домика в Коломне» Пушкина — жанр, в котором принципиально важен не столько самый материал, сколько декларированный, хотя и шутливый отход от прежнего материала»[12].

Следует различать отражение «Домика в Коломне» на «Казначейше» от его отражения на двух других произведениях. Существенным отличием «Казначейши» от них является стих и, следовательно, тон. То, что «Казначейша» писана размером «Евгения Онегина» (и содержит много фразеологических заимствований оттуда), подчинило ее стилю сатирических строф «Онегина», а может быть, в еще большей степени — тону «Графа Нулина». Тон «Казначейши» — скептический тон стороннего сатирика-наблюдателя — резко отличается от шутливого лиризма «Домика в Коломне». Если некоторое влияние «Домик в Коломне» и оказал на «Казначейшу», то общая система произведения определена другой литературной традицией.

Другое дело «Сашка» и «Сказка для детей» — два произведения, взаимно связанные в творчестве Лермонтова. Здесь сходство стиха (рифмованный бесцензурный пятистопный ямб) и некоторое подобие строф (октава и изобретенная Лермонтовым строфа в 11 стихов, имеющая сходство с октавой по наличию тройной рифмы и по замыкающему двустишию) создали предпосылку для общего тона и стиля. Здесь сатирический тон умерен лиризмом отдельных мест (особенно в «Сказке для детей»), близость рассказчика обнажается введениями и отступлениями, хотя и не такими обширными, как в «Домике в Коломне», но нарочито подчеркнутыми:

Ваш век смешон и жалок — всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,

Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.

Или далее:

Будь терпелив, читатель милый мой!
Кто б ни был ты: внук Евы иль Адама,
Разумник ли, шалун ли молодой,—
Картина будет; это — только рама!

И, наконец, во вступлении ко второй главе мотивируется отказ от предисловия, вызываемого природой повествования:

Я не хочу, как многие из нас,
Испытывать читателей терпенье,
И потому примусь за свой рассказ
Без предисловий...

Влияние «Домика в Коломне» сказывается и в ряде заимствований и реминисценций. Так, Лермонтов воспользовался именами героинь «Домика в Коломне» — Параши и Маврушки. Некоторые стихи звучат как цитаты.

Однако сатирический тон Лермонтова ведет начало не только от «Домика в Коломне». Самый тип развернутого романа с биографиями героев ведет нас к источникам иного рода; кроме «Евгения Онегина», возможно и непосредственное влияние «Дона Жуана» Байрона и несомненное влияние его «Беппо». Помимо того, материал произведения ведет нас прямо к «Опасному соседу» В. Л. Пушкина и к «Сашке» Полежаева. Из первого, кроме обстановки окраинного московского домика (и точного топографического описания поездки туда), заимствовано и имя Варюшки; из второго, названного в самом тексте в строфе XXXIII, заимствовано самое название поэмы и имя героя.

Наконец, дважды указал Лермонтов еще один источник:

Вы знаете, для музы и поэта,
Как для хромого беса, каждый дом
Имеет вход особый...
Ловлю прыгунью рифму и потея
В досаде призываю Асмодея...

Асмодей и есть хромой бес, имеющий вход в каждый дом; это — персонаж романа Лесажа «Хромой бес».

Итак, «Сашка» Лермонтова — явление сложное, в котором доля «Домика в Коломне» велика. Но поэма эта, впервые

напечатанная в 60-х годах, не оказала заметного влияния на дальнейшую литературу. Совершенно иначе обстоит дело со «Сказкой для детей». Этот отрывок, появившийся в печати уже в 1842 г., имеет много общего с «Сашкой» (внешняя форма, отдельные стихи), однако, по существу, это произведение другого стиля. В самом сюжете отсутствует грубый натурализм «Сашки». Повесть укладывается в рамки светского рассказа с психологическим заданием. Зависимость от «Домика в Коломне» несомненна. Повесть начинается таким же литературным рассуждением на темы, аналогичные поднятым в «Домике в Коломне». Ироническое повествование переходит часто в чистый лиризм. Имеются и текстуальные заимствования из «Домика в Коломне».

По стопам Лермонтова пошли и другие подражатели «Домика в Коломне». Любопытно, что для дальнейшей литературы обыкновенно влияние «Домика в Коломне» скрещивается с влиянием «Сказки для детей». Эти два произведения, из которых второе создано под прямым воздействием первого, определили вместе стиль стихотворной повести, в которой воспринималась пришедшими позднее поэтами вся пушкинская традиция. Обычно избирая как рамку стиль и форму «Домика в Коломне», поэты переносили в эту же рамку и материал, черпавшийся из «Евгения Онегина» и из других произведений Пушкина. Своим «Домиком в Коломне» Пушкин дал такое решение стихотворного повествования, которое оказалось нужным для поэтов, писавших в период господства «натуральной школы».

В тот же год, когда была напечатана «Сказка для детей», появилась поэма Фета «Талисман»; рецензент «Москвитянина» писал о ней в 1850 г.: «„Талисман“—что-то вроде отрывка из повести, написанного прекрасными октавами, но жаль, что каждая из них слишком живо напоминает две вещи, и без того не забытые: „Четырехстопный ямб мне надоел...“ и местами „Сказку для детей“, отчего, разумеется, произведение Фета много теряет». Эту зависимость от образцов чувствовал и Фет, начавший писать словами:

Октавами и повесть, признаюсь!
И, полноте, ну что я за писатель?
У нас беда—и, право, я боюсь,
Так, ни за что, услышишь: подражатель!
А по размеру, я на вас сошлюсь,
И вы нередко судите, читатель.
Но что же делать? Видно так и быть:
Бояться волка—в лес нельзя ходить.

Однако повесть Фета, как она ни слаба, похожа на пушкинскую не только «по размеру», несмотря на все желание автора отойти подальше от образца. Так, типичную для повестей этого рода городскую обстановку он, по «Онегину», заменил деревенской. Но характерно, что это основное свое отступление от нормы здесь же пришлось мотивировать, настолько «городским» являлся род, созданный Пушкиным:

Вы знаете, деревню я люблю
И зимний быт. Плохой я горожанин.
Я этой жизни душной не терплю
И повестью напомню образ Танин,
Сугробами деревню завалю,
Как некогда январский «Москвитянин»...
Но — виноват, я знаю, вам милей
Тверской бульвар неведомых полей!

Позднее Фет написал еще три повести в октавах. В повести «Сон» (1856 г.) действие перенесено в Дерпт. Полуфантастический сюжет едва ли не подсказан «Гробовщиком» Пушкина. Характерно, как и в первой повести, стремление поставить сентиментальную часть рассказа в зависимость от образов «Онегина»:

Ты мне читал «Онегина». Смелей
Дышала грудь твоя, глаза блистали.
Полудитя, сестра моя влетела,
Как бабочка, и рядом с нами села.
«А счастье было,— говорит поэт,—
Возможно так и близко». Ты ответил
Ему едва заметным вздохом...

В 1846 г. в «Петербургском сборнике», изданном Некрасовым, вместе с повестью Достоевского «Бедные люди» была помещена поэма А. Майкова «Машенька». Ее приветствовал Белинский в своем отзыве о сборнике. Поэма эта начинается с короткого вступления, обличающего источник вдохновения автора:

Куда как надоел элегий современных
Плаксивый тон...

В поэме ведется рассказ о старом чиновнике и о его молодой дочери. Сюжет сильно напоминает «Станционного смотрителя», с той разницей, что развязка идет по линии наименьшего сопротивления: герой — Клавдий, конечно, бросает Машеньку, которая с раскаянием возвращается к отцу, и они взаимно прощают друг

друга. Эта перелицовка пушкинского сюжета рассказана в тонах «Домика в Коломне». Обстановка изображена тоже петербургская. Вот описание домика, покинутого Машенькой:

Как опустел наш домик на Песках!
Закрыты ставни, заросли травою
Дорожки, и крапива в цветниках.
Недавно бурей сломаны ночною
Лежали ветви желтые дерев;
Никто прибрать не думал их с дорожки,
Ни подвязать попорченных кустов,
Ни вставить стекол выбитых в окошки,
Василий Тихоныч лежал больной,
Без памяти, в горячке. День-деньской
При нем была сиделка нанятая,
Гадавшая спокойно при больном,
Что скоро ли ее докука злая
Окончится каким-нибудь концом,
И вымещавшая на кофеишке
Заботы о проклятом старичишке.

Как видим, здесь в стиль «Домика в Коломне» вкраплены реминисценции из разных произведений Пушкина.

Из того же источника заимствованы портретные описания поэмы:

Чуть освежась холодною водой
И наскоро свернувши косу змейкой,
В капоте легком, с обнаженной шейкой
Красавица являлась в садик свой,
К своим цветам, то с граблями, то с лейкой...

«Фламандский стиль» пушкинской повести окрашивает повествование Майкова:

Однажды встал он рано, задыхаясь,
Всю ночь почти он глаз и не смежил.
Вздел туфли и открыл окно. Он был
Тревожным чем-то, так что, одеваясь,
Наместо колпака чуть не надел
Чулок. Был праздник; день светился яркий;
Кругом далеко благовест гудел;
Тут в берегах тесьмой канал блестел:
В кружок теснясь, за миской щей на барке,
За полдником сидели бурлаки..,

Или вот картина петербургского полудня:

Уж полдень был. Затихнул ветерок;
Недвижные листы к земле склонились;
Железо крыш и камни накалились;
На улицах все пусто; тишь кругом:
Один мужик на барке да собака
На солнце спали; голуби рядком
Под крышею, под слуховым окном
Уселися, ища прохлады мрака.

К 1857 г. относится поэма Огарева «Ровесники» в строфах, варьирующих октаву. Точные октавы применял Огарев в «Юморе», но из оригинальности строил их на четырехстопном ямбе (что создавало совсем иной тон и течение речи), удалявшему поэму от «Домика в Коломне». В «Ровесниках» этот тон ближе к образцу. Поэме предшествует литературное введение:

Но как начать? Я не придумал плана...
Единством я намерен пренебречь
И чувствуя, что рассержу всю школу,
Но наобум пишу по произволу.

....

Но к предисловиям я не привык —
И потому без церемоний сразу
Я приступлю торжественно к рассказу.

Рассказ идет в обычном тоне. Вот, например, строфа, в которой сообщается фамилия героя:

Конец на ин мне кажется нежней
Всех остальных, ну, например: Понурин?
Отличное название, ей-ей.
И звук его в стихе весьма недурен,
Да, я забыл: герой мой не один,
Я многих звал принять геройский чин,
Враги! Друзья! сбирайтесь понемногу,
Всем укажу приличную дорогу.

Поэма Огарева осталась недописанной и напечатана была только в 1904 г.

К 1866 г. относится поэма Я. Полонского «Братья». В ней повесть Пушкина названа самим автором:

Не стану я писать размером Данта,
Нет,— он тяжел для нас, как медный шлем
Для головы теперешнего франта,

Писать октавами... Увы! зачем
Мне подражать венчанному Торквато!
(Наш Пушкин подражал ему когда-то,
Задумавши коломенский рассказ).
И стоит ли заботиться для вас
О тройственных созвучьях! Слух потерян:
Певучий голос музы не пленит
Того, кто с колыбели был уверен,
Что любит современность и развит.

Наконец, к 1873 г. относятся две поэмы А. Толстого: «Сон Попова» и «Портрет». По отношению ко второй поэме критика вспомнила «Домик в Коломне». Буренин, тогда еще либеральный критик, строго осудил поэму за ее «хромые и деревянные стихи, тщетно претендующие на легкость и юмор октав «Домика в Коломне». Однако «Портрет» мало связан с повестью Пушкина. Напротив, «Сон Попова» явно принадлежит к семейству повестей, порожденных «Домиком в Коломне». Самый замысел и построение на мнимо беспредметном юморе восходят к системе пушкинского юмора. Достаточно сопоставить заключительные строфы обеих поэм:

— Как! разве всё тут? шутите.— «Ей богу».
Так вот куда октавы нас вели!
К чему ж такую подняли тревогу,
Скликали рать и с похвальбою шли.

И у Толстого эта полемика с воображаемым читателем развивается в пяти последних строфах поэмы:

Но ты, никак, читатель, восстаешь
На мой рассказ? Твое я слышу мненье:
Сей анекдот, пожалуй, и хорош,
Но в нем сквозит дурное направленье.
Всё выдумки, нет правды ни на грош,
Слыхал ли кто такое обвиненье,
Что мол такой-то — встречен без штанов,
Так уж и власти свергнуть он готов?
....
И мог ли он так ехать? Мог ли в зал
Войти, одет как древние герои?
И где резон, чтоб за экран он стал,
Никем не зрим? возможно ли такое?
Ах, батюшка-читатель, что пристал?
Я не Попов! Оставь меня в покое!

Резон ли в этом или не резон —
Я за чужой не отвечаю сон!

Количество подражаний «Домику в Коломне» огромно. В силу создавшейся традиции почти каждая повесть, писанная пятистопным ямбом, отзывалась «Домиком в Коломне». Об этом писал А. Жемчужников («Мой знакомый»):

Хотелось мне спокойно, без затей,
О пятистопном помечтать размере,
Ступая вслед за «Сказкой для детей»
И «Домиком в Коломне»...

Особое положение среди таких поэм занимают ранние поэмы И. Тургенева. Его первая поэма «Параша» заимствует у Пушкина не одно только имя героини. Но, перенеся действие в деревню, Тургенев создал особую разновидность жанра, порожденного «Домиком в Коломне», и слил с мотивами, взятыми из «Домика в Коломне», мотивы из «Евгения Онегина» и из «Графа Нулина». Во всяком случае повествовательные формы Пушкина широко использованы. Недаром и героиня повести любила читать Пушкина:

Она читала жадно... и равно
Марлинского и Пушкина любила...

Явно, что Марлинский, уступая времени, заменил Эмина, которого читала Параша Пушкина.

Ее Прасковьей звали, имя это
Не хорошо... но я — я назову
Ее Парашей...

Здесь и заимствование имени у Пушкина, и отклик рассуждений Пушкина об имени Татьяны, и реминисценция из «Графа Нулина«, но с соответствующей перестановкой:

Ах, я забыл ей имя дать!
Муж просто звал ее Наташей,
Но мы — мы будем называть
Наталья Павловна...

Таких реминисценций, особенно из «Евгения Онегина», в повести можно найти много. Однако все они претворены в повесть иного стиля непринужденного повествования, определяемого стилем «Домика в Коломне». И Фет, когда писал свои

позднейшие повести в октавах, описывающие деревенский быт, испытывал влияние «Домика в Коломне», уже преломленное сквозь повести Тургенева. Недаром он посвятил «Две липки» Тургеневу (1857 г.).

Другая поэма «Поп» тоже подражательна. Тургенев сам писал во вступлении:

И подражать намерен я свирепо
Всем...

Но повесть эта обнажена до анекдота, не вполне благопристойного. Ближе к образцу поэма «Андрей» (1845 г.).

«Начало трудно», слышал я не раз.
Да, для того, кто любит объясненья.
Я не таков,—и прямо свой рассказ
Я начинаю—без приготовленья...
Рысцой поплелся смирный мой пегас.
Друзья, пою простые приключенья...
Они происходили вдалеке,
В уездном, одиноком городке...

Стихи эти явно восходят к восьмой строфе «Домика в Коломне»:

Скажу рысак! Парнасский иноходец
Его не обогнал бы. Но Пегас
Стар, зуб уж нет...

Ср. из предыдущей строфы:

... Поплетусь-ка дале,
Со станции на станцию шажком...

Имитация «Домика в Коломне» доходит до таких деталей, как рассечение на стыке стихов имени и отчества действующих лиц. Если Пушкин писал:

Ее сестра, двоюродная Вера
Ивановна, супруга гоф-фурьера,

то и Тургенев этот прием применяет:

Меж тем настала ночь. Пришел Андрей
Ильич домой в большом недоуменьи...[13]

Конечно, герои читают Пушкина:

Они гуляли много по лугам
И в роще (муж, кряхтя, тащился следом),

Читали Пушкина по вечерам,
Играли в шахматы перед обедом...

Опыты Тургенева нельзя назвать простыми подражаниями «Домику в Коломне», но их стиль и система повествования несомненно определились под влиянием повести Пушкина. Если учесть, что это первые опыты Тургенева в области сюжетного рассказа, то можно отсюда заключить, что в выработке повествовательного метода Тургенева «Домик в Коломне» сыграл свою роль.

По количеству вызванных подражаний «Домик в Коломне» может сравниться только с «Кавказским пленником», но есть существенное различие. «Кавказский пленник» вызвал многочисленные подражания непосредственно после своего появления. Это была своего рода мода, быстро прошедшая; «Домик в Коломне» вызывает подражания только через девять лет после своего появления, когда литература дошла до понимания творческого пути Пушкина. Полоса подражаний была гораздо более длительной; она продолжалась 30—40 лет. С самого начала жанр Пушкина был расширен: в поэмах Лермонтова («Сашка», «Сказка для детей») он скрестился с другими мотивами, отчасти восходящими к Пушкину, отчасти продиктованными новыми литературными интересами. Подражатели «Домику в Коломне» обычно испытывали двойное влияние Пушкина и Лермонтова. При этом от Пушкина брались не только элементы, заключенные в повести, определившей жанр, но и из других его произведений, в первую очередь из «Евгения Онегина». Таким образом, приемы бытописания, данные в картине жизни обитателей петербургского захолустья, скрещивались с сентиментальными и романтическими элементами, восходящими к образу Татьяны; впрочем, Пушкин сам в лирических отступлениях «Домика в Коломне» указал путь объединения бытового иронического рассказа с сентиментально-лирическими темами. У его подражателей обычно этот элемент доминирует над деталями иронического описания. Сохранены заимствованные у Пушкина тон рассказчика (с привычным отступлением от сюжета в литературные рассуждения), картины «мелкого» быта маленьких людей с очень конкретными деталями «низкого» пейзажа и мещанского intérieur и, наконец, особый стиль «простодушного» показа действующих лиц с определенными портретными деталями. Эта система удовлетворяла потребности «натуральной школы» в социальном обновлении литературно-

го материала: к переходу от великосветских тем и обстановки, к обрисовке «простых» людей с их «простым» обиходом в атмосфере проповеди человечности и сочувствия горю и радости малых людей. Перестройке эстетической, с отказом от норм традиционной «красивости», соответствовал и пересмотр моральных норм официальной этики. Обращение к малым людям сопровождалось и пересмотром вопроса о добре и зле. Поэтому новым повестям свойственна позиция «неосуждения» и «прощения», признания права на заблуждение. Создается то особое отношение к поведению героев, которое подготовляет появление в 60-х годах таких образов, как Мармеладов и его дочь Соня. Натуральная школа нашла в Пушкине тот «поворот к народу», о котором Достоевский, сам испытавший влияние Пушкина, писал в 1876 г., несомненно формулируя то отношение к нему, какое сложилось в 40-е годы, в эпоху поисков «нового слова». Говоря о нашей литературе, Достоевский писал: «У нас всё ведь от Пушкина. Поворот его к народу в столь раннюю пору его деятельности до того был беспримерен и удивителен, представлял для того времени до того неожиданное слово, что объяснить его можно лишь если не чудом, то необычайною великостью гения, которого мы, прибавлю к слову, до сих пор еще оценить не в силах». На слова Достоевского мы должны смотреть как на свидетельское показание, как на самопризнание.

В своей лирике 1830 г. Пушкин нашел новые слова и для изображения русского пейзажа. Элементы подобного пейзажа мы видели еще в «Графе Нулине», но здесь он достигает предельной обобщающей силы:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса,
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора.
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея.
И только [14].

В этом же 1830 г. Пушкин начал стихотворение, вполне законченное им только в 1833 г.,— «Осень». Оно занимает одно из центральных мест в последнем периоде пушкинского творче-

ства. Это своего рода авторская исповедь; стиль Пушкина приобретает здесь синтетический характер. Наряду с системой, которая была свойственна патетической лирике, здесь мы видим картины «низкого» пейзажа и «прозаического» стиля. Однако все эти элементы приобретают единство, и к категории «низкого» и «прозаического» их можно отнести лишь из сравнения с традиционной или старой манерой. В самом же стихотворении противоречие между патетическим и условно «низким» утрачивается совершенно. В этом одна из особенностей пушкинской реформы. «Низкий» стиль и «низкие» темы были предметом поэзии и задолго до Пушкина. Но тогда эти «низкие» темы сохраняли свойство своей «низкости» (например, в поэмах А. Майкова или Осипова) и не разрушали классической системы и ее поэтической табели о рангах. У Пушкина и предметы, и лирические настроения равноправны: они объединяются в сложное человеческое переживание впечатлений внешнего мира, где грусть сливается с улыбкой, практическое отношение к предметам — с патетическим.

И с каждой осенью я расцветаю вновь,
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

С точки зрения классической риторики все элементы этой октавы могут быть разложены по стилистическим полочкам с очень характерными приметами разных стилей. Между тем разношерстности языка и стиля в этих стихах нет. На обломках старой лестницы стилей Пушкин создал единый реалистический стиль, который равно можно назвать синтетическим. Говоря о Шекспире, Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков, обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». Это можно применить к лирике Пушкина: лирические переживания его не изолируют те или иные настроения, но дают их в их разнообразном и многостороннем характере. Основой единства является не стилистическое единство, а единство человеческой индивидуальности. Так, разрушив классические перегородки лирических жанров, Пушкин

слил воедино их эмоциональное содержание. В основе лирики — не изолированное чувство, а реальный человек. Так, романтизм Пушкина, который освободил его от классических пут, который освободил его от нормы старой поэтики, переродился в новый, реалистический стиль. Реалистический стиль Пушкина — следующий этап его романтизма.

Образы «Осени» вошли в сознание последователей Пушкина и следующих поколений. Вот, например, строфа, в которой Пушкин оправдывает свою любовь к осени:

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится.— На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет —
Она жива еще сегодня, завтра нет.

Происхождение этого образа мотивировано тем, что осень воспринимается как «природы увяданье». И вот пример перенесения этого образа в другие ассоциации. В «Белых ночах» Достоевского (1848 г.) мы читаем такое описание петербургской весны: «Есть что-то неизъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, вдруг выкажет всю мощь свою, все дарованные ей небом силы, опушится, разрядится, упестрится цветами... Как-то невольно напоминает она мне ту девушку, чахлую и хворую, на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью, иногда же просто не замечаете ее, но которая вдруг, на один миг, как-то нечаянно сделается неизъяснимо, чудно прекрасною, а вы, пораженный, упоенный, невольно спрашиваете себя: какая сила заставила блистать таким огнем эти грустные, задумчивые глаза? что вызвало кровь на эти бледные, похудевшие щеки? что облило страстью эти нежные черты лица? отчего так вздымается эта грудь? что так внезапно вызвало силу, жизнь и красоту на лицо бедной девушки, заставило ее заблистать такой улыбкой, оживиться таким сверкающим, искрометным смехом? Вы смотрите кругом, вы кого-то ищете, вы догадываетесь... Но миг проходит, и, может быть, назавтра же вы встретите опять тот же задумчивый и рассеянный взгляд, как и прежде, то же бледное лицо, ту же покорность и робость в движениях и даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей

тоски и досады за минутное увлечение... И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами,—жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени...» (Первая ночь).

Так, новая система давала новые образы, которые входили в литературу и обогащали ее новыми мотивами независимо от тех жанровых рамок, в которых они возникали.

За период с 1830 по 1833 г. число написанных Пушкиным стихотворений невелико. Любопытно количество подражаний и переводов, написанных за это время. Пушкин как бы старается овладеть разными стилями и разными системами, расширить сферу мотивов и литературных методов. При этом охотнее всего он обращается к фольклору разных народов или к произведениям, близким к народным преданиям. Он перелагает в «Юдифи» лаконический библейский стиль, в «Родрике» имитирует испанский эпос (по английской его обработке); по-видимому, в то же время он обратился к сербскому эпосу, придя к нему через имитации Мериме. «Песни западных славян» напечатаны только в 1835 г., но, вероятно, Пушкин писал их значительно раньше. В этих песнях, для которых Пушкин изучал сербский фольклор в первоисточнике, а кроме того, изучил историю борьбы сербского народа за независимость, поэт стремился передать народный колорит. К «Песням западных славян» примыкает «Сказка о рыбаке и рыбке», которая, несмотря на свой заимствованный сюжет, имеет вполне русский, народный характер.

Сказки Пушкин начал писать с 1830 г. В них он ставил задачей создать на основе русского фольклора литературные формы повествования. Из русского сказочного и песенного репертуара он заимствовал манеру рассказа, не связывая себя обязательством передачи сюжетов, заимствованных из русского сказочного фонда. Зная международный характер сказочных сюжетов, Пушкин свободно обращался за сюжетами и сказочными мотивами к западным источникам, что не мешало ему воссоздавать в сказках колорит, свойственный именно русскому фольклору. Сказки Пушкина в свое время не были признаны; однако это не отразилось на их дальнейшей популярности. Под непосредственным влиянием сказок Пушкина Ершов написал своего «Конька-Горбунка», который и остался классическим образцом этого жанра в русской литературе. Установленная Пушкиным форма сказки осталась навсегда каноном для стихотворной обработки сказочного сюжета.

К 1833 г. относятся написанные в Болдине две поэмы — «Анджело» и «Медный всадник». Это были последние эпические произведения Пушкина, если не считать незаконченного «Тазита». Из них только «Анджело» был напечатан при жизни Пушкина.

Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней. Она относится к той же серии подражаний и имитаций, какими Пушкин занимался в это время. Но данное подражание-перевод имеет особое значение. Это не просто подражание Шекспиру, это перенесение драматического сюжета в эпическую форму. Пушкин в одной из своих заметок дал оценку английского оригинала («Мера за меру»): «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело — лицемер — потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» Пушкина увлекала задача развития этого характера в поэме. До тех пор задачи развертывания психологии героя в их противоречиях и внутренней цельности Пушкин разрешал только в драматической форме. Ни в поэме, ни в прозе он вплотную к этому не подходил: характеры героев его произведений не имеют такой детальной психологической разработки, такого анализа внутренних побуждений и столкновений страстей, какие встречаем в его драматических опытах. По-видимому, Пушкин хотел присвоить своему эпосу эти приемы психологического развертывания образа героя. Опыт «Анджело» оказался недостаточен. Вслед за этой поэмой, несомненно, последовали бы другие опыты в этом направлении. По-видимому, подчинение изложения чужой манере, перенесение целых диалогов из драмы Шекспира связывало творческие возможности Пушкина. Замысел, который он, вероятно, лелеял много лет, не получил полного выражения в данном произведении. Судя по мемуарным данным, Пушкин ревниво относился к данной поэме и неравнодушно принимал бранчливые оценки критики. Но это объясняется значительностью поставленных задач, а вовсе не достоинствами поэмы самой по себе.

Зато высокой степени совершенства достиг Пушкин в «Медном всаднике». Здесь пушкинское искусство поднялось еще на

ступень выше. Тема города, его маленьких обитателей, петербургских окраин является здесь не самоцелью бытового рассказа: излагаемые события — лишь образы, в которых воплощается историческая мысль Пушкина, его размышления о судьбах России. Образ Петра, символизируемый Медным всадником, доминирует над движением сюжета поэмы. Картины разбушевавшихся стихий, не до конца покоренных человеком, играют роль как бы трагической завязки. Столкновение сознания «малого» человека с непреодолимым и жестоким ходом вещей является центральной проблемой произведения. Здесь был материал и для городского пейзажа, и для картин природы, и для элементов исторической хроники, и для бытовых зарисовок. Все стороны пушкинского творчества получили приложение в поэме. Синтетизм Пушкина придал конкретным вещам силу абстракции. Конкретные вещи стали орудием исторической мысли. Художественные образы получили убедительность синтетического суждения.

«Медный всадник» появился в печати после смерти Пушкина, в те годы, когда отрицание, встречавшее его произведения при жизни, сменилось признанием. Поэма вошла в литературу и оставила в ней глубокий след.

Новыми были городские мотивы поэмы. Вместе с рядом аналогичных стихотворений Пушкина («Город пышный, город бедный», «Когда за городом задумчив я брожу» и др.) «Медный всадник» вызвал в русской поэзии явное тяготение к мотивам большого города в противоположность старой традиции, считавшей свойственной поэзии только сельскую природу. У Некрасова городские мотивы уже канонизованы и равноправны с мотивами деревенскими. Это течение в поэзии, впоследствии окрещенное неуклюжим термином «урбанизм», все сильнее и сильнее получало свое выражение. В начале XX в. «урбанистическая поэзия» была уже господствующей формой. Город оказался таким же богатым источником лирических переживаний, как и деревенская природа. Утверждены были эти мотивы в русской поэзии, конечно, Пушкиным.

Помимо городских тем вообще, Пушкин своей поэмой ввел в русскую литературу тему Петербурга. Конечно, о Петербурге писали и до Пушкина. Известна даже прямая зависимость начальных стихов поэмы от прозы Батюшкова. «Похвалу царствующему граду Санктпетербургу» писал еще Тредиаковский. Но узаконил эту тему, конечно, Пушкин. Равно узаконил он тему Медного всадника, хотя и до него мы встречаем в литературе

символизацию Фальконетова памятника (опять-таки и в данном случае поводом было стихотворение Мицкевича).

В своей поэме Пушкин утвердил за художественными образами Петербурга и Медного всадника новое синтетическое значение. Ими он раскрывал проблему исторической роли Петра, значение той ломки, которой подверглась старая Россия в результате реформ начала XVIII в., когда замкнулся старый период Московской России и начался период Петербургский. Образы «Медного всадника» были неразрывно связаны со своеобразной философией истории, характерной для первой половины XIX в. Именно на этих проблемах исторического значения Петровских реформ сосредоточена была общественная мысль в годы, близкие к эпохе создания «Медного всадника».

Переклички с поэмой Пушкина мы встречаем на протяжении всего XIX в. Конечно, и в прозе тема Петербурга подготовлена Пушкиным, и в этом отношении в зависимости от Пушкина находятся и «Белые ночи», и «Преступление и наказание» Достоевского. Дело не в том, что действие этих вещей происходит в Петербурге, а в том месте, которое отводится городскому пейзажу и городским, местным мотивам в архитектонике этих произведений, в особом идеологическом и эмоциональном отношении к образам города и в особом освещении роли человека, живущего, мыслящего и страдающего в обстановке этого города.

Так, совершенно по стопам Пушкина шел Огарев в своем «Юморе».

Уже огни погашены,
Беспечно люди сном объяты;
Под ропот плещущей волны
Поденщики, аристократы,
Свои все люди грезят сны.
Безмолвны стогны и палаты...
Один недвижен на коне
Огромный всадник виден мне.

Чернея сквозь ночной туман,
С подъятой гордо головою,
Надменно выпрямив свой стан,
Куда-то кажет он рукою
С коня могучий великан;
А конь, притянутый уздою,
Поднялся вверх с передних ног,
Чтоб всадник дальше видеть мог.

Куда рукою кажет он?
Куда сквозь тьму вперил он очи?
Какою мыслью вдохновлен
Не знает сна он середь ночи?
С чего он горд? Чем увлечен?
Из всей он будто конской мочи
Вскакал бесстрашно на гранит
И неподвижен тут стоит.

Он тут стоит затем, что тут
Построил он свой город славный;
С рассветом корабли придут —
Он кажет вдаль рукой державной;
Они с собою привезут
Европы ум в наш край дубравный;
Чтоб в наши дебри свет проник;
Он горд затем, что он велик!

....

И я невольно был смущен;
Печально, робкими шагами
Я отошел, но долго он
Был у меня перед глазами;
Я от него был отделен
Адмиралтейскими стенами,
А он за мною все следил,
И вид его так мрачен был.

И вот дворец передо мной
Стоял угрюмо и высоко;
В полудремоте часовой
Шагал у двери одиноко,
И страхом веял мне покой,
В котором спал дворец глубоко.
У ног моих Нева одна
Шумела, ярости полна.

....

И снова он, все тот же он,
Явился всадник предо мною,
Все так же горд и вдохновлен,
Все вдаль с простертою рукою.
И мне казалось, как сквозь сон,
С подъятой гордо головой,
Надменно выпрямив свой стан,
Смеялся горько великан.

Нет нужды приводить параллельные места из «Медного всадника», которые можно найти почти к каждому стиху этой поэмы. Все это было писано под живым еще впечатлением от поэмы Пушкина, года через три или четыре после ее появления[15]. Но перекличку с образами ее можно встретить и позднее[16]. Так, не случайно сочетались темы белой ночи и Фальконетова памятника в стихотворении Я. Полонского 1862 г.:

Дым потянуло вдаль, повеяло прохладой,
Без тени, без огней, над бледною Невой
Идет ночь белая — лишь купол золотой
Из-за седых дворцов, над круглой колоннадой,
Как мертвеца венец перед лампадой,
Мерцает в высоте холодной и немой

Скажи, куда идти за счастьем, за отрадой,
Скажи, на что ты зол, товарищ бедный мой?!
Иль мысль стесненная твоя
Спасенья ищет в жале ядовитом,
Как эта медная змея
Под медным всадником, прижатая копытом
Его несущего коня...

Тревожный тон поэмы, картины стихийной катастрофы, вызывающей представление о катастрофах исторических, привлекли новое и особенное внимание к «Медному всаднику» в годы, близкие к 1905-му и 1917-му. В эти же годы произошло и переосмысление поэмы. Синтетический стиль Пушкина, вкладывающий историческую проблематику в конкретные изображения, был воспринят как стиль символический, свойственный литературной школе, господствовавшей в русской поэзии этих лет. И образы «Медного всадника» воскресли в новых ассоциациях, в новом их понимании. Эти образы мы встречаем в стихах Блока:

Он спит, пока закат румян,
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.
Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.
....
Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,

В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Это писано в 1904 г. Тот же образ возникает в стихах, писанных на следующий день после событий 17 октября 1905 г.

Вися над городом всемирным,
В пыли прошедшей заточен,
Еще монарха в утре лирном
Самодержавный клонит сон.
И предок царственно-чугунный
Все так же бредит на змее,
И голос черни многострунный
Еще не властен на Неве.
Уже на домах веют флаги,
Готовы новые птенцы,
Но тихи струи невской влаги,
И слепы темные дворцы.
И, если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

Стихи во второй главе «Возмездия» о Петербурге, конечно, тоже внушены «Медным всадником»:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник...
Ты помнишь: выйдя ночью белой
Туда, где в море сфинкс глядит,
И на обтесанный гранит
Склонясь главой отяжелелой,
Ты слышать мог: вдали, вдали,
Как будто с моря звук тревожный,
Для божьей твари невозможный
И необычный для земли...

Провидел ты всю даль, как ангел
На шпиле крепостном; и вот —
(Сон или явь) чудесный флот,
Широко развернувший флаги,
Внезапно заградил Неву...
И сам Державный Основатель
Стоит на головном фрегате...
Так снилось многим наяву...
Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?

....

С тем же истолкованием образа, как и в первом стихотворении Блока, мы встречаемся в стихах Анненского «Петербург»:

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета.
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале,—[17]
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Но более всего отразился «Медный всадник» на романе А. Белого «Петербург». В нем эпизоды пушкинской поэмы приобретают характер лейтмотивов. Все главы романа снабжены эпиграфами из Пушкина, среди них, конечно, имеются и эпиграфы из «Медного всадника». Некоторые страницы романа непосредственно повторяют образы и эпизоды поэмы Пушкина. Таковы, например, следующие:

«За мостом, на Исакии из мути возникла скала: простирая тяжелую, покрытую зеленью руку — загадочный Всадник; над косматою шапкой дворцового гренадера конь выкинул два копыта; а под копытом качалась косматая гренадерская шапка».

«Тень вскрыла огромное Всадниково лицо; ладонь врезалась в лунный воздух».

«С той чреватой поры, как примчался сюда металлический Всадник, как бросил коня на финляндский гранит — надвое разделилась Россия; на-двое разделились и судьбы отечества; на-двое разделилась, страдая и плача, до последнего часа Россия».

«Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву — два задних».

Повторена и сцена оживления статуи:

«Пустела вся площадь.

На скалу упали и звякнули металлические копыта; конь фыркал ноздрей: в раскаленный туман; очертание Всадника отделилось от конского крупа; звенящая шпора царапнула конский бок.

Конь слетел со скалы.

Понеслось тяжелозвонкое цоканье—через мост: к островам. Пролетел Медный Всадник; напружинились мускулы металлических рук; на булыжники конские обрывались копыта; раздался конский хохот, напоминающий свистки паровоза; пар ноздрей обдал улицу: световым кипятком, кони, фыркая, зашарахались, а прохожие—закрывали глаза» (М., 1935. С. 91, 286—287).

Конечно, в стихах и прозе символистов образы, взятые у Пушкина, неадекватны тому, чем они были у самого Пушкина. Но нужно считаться с тем, что в эти годы интерпретирование Пушкина, обычно отводившее от Пушкина в сторону, встречалось и в литературоведении. Работы Гершензона, хотя и появившиеся в печати главным образом в позднейшее время, выросли на той же культуре символизма. Сами поэты-символисты причастны по большей части к критическому и историко-литературному изучению Пушкина. Блок участвовал в комментировании стихотворений Пушкина в издании его сочинений под редакцией Венгерова; Брюсов написал ряд исследований о Пушкине, дал ряд публикаций, выступая по вопросам издания Пушкина, наконец, сам редактировал незаконченное Собрание сочинений Пушкина. В связи с его изучениями лежат и такие его опыты, как попытки окончания «Египетских ночей» и одной комедии Пушкина. А. Белый дал ряд исследований по стиху Пушкина. Вяч. Иванов написал для издания под редакцией Венгерова комментарий к «Цыганам» Пушкина. Таким образом, все символисты были в какой-то степени литературоведы, и на их творчестве, естественно, отражалось их изучение Пушкина, вернее сказать, творческое обращение к сюжетам Пушкина у них скрещивалось с их интересами критического и литературоведческого порядка. Они одновременно интерпретировали его в плане творческом и в плане критического истолкования. Характерно, что «Медный всадник» был объектом не только творческих, но и исследовательских интересов символистов: среди многочисленных работ Брюсова имеется подробная статья (для венгеровского издания) о «Медном всаднике». Текст поэмы также является предметом изучения Брюсова в последние годы его жизни (подготовленное им издание текста со всеми вариантами не вышло в свет). А. Белый в одной из своих последних работ изучал ритм «Медного всадника», но, как во всех его работах, исследование ритма было лишь поводом для новой интерпретации поэмы.

Таким образом, для символистов «Медный всадник» был не только источником образов, но и темой изучения и интерпретации.

«Медный всадник» был последним крупным стихотворным произведением Пушкина. Из дальнейших произведений его наиболее значительны прозаические опыты.

Также и в лирике стихотворения последнего периода немногочисленны и не дают единой картины. Заботясь о расширении творческих возможностей, Пушкин все чаще обращается к «переложениям» чужих мотивов, причем эти переложения приобретают у него совершенно оригинальный характер («Странник», «Подражание италианскому», «Отцы пустынники» и пр.). В других стихотворениях Пушкин дает образцы медитативной лирики, иногда принимающей формы драматического монолога («Вновь я посетил...»). Создание медитативных стихов («Из Пиндемонти», «Когда за городом») особенно характерно для тех лет, когда критика обвиняет Пушкина в отсутствии «мысли» в его поэзии и когда Пушкину противопоставляли в качестве «поэтов мысли» разных эпигонов романтизма с весьма сомнительным наличием мысли (по крайней мере, собственной) в их стихах. Разлад между поэзией Пушкина и сознанием его современников определялся в крайних формах. Только смерть положила конец непониманию Пушкина.

Характерно для прозаических произведений конца жизни Пушкина стремление вводить в рамку прозаического (или драматического) изложения стихи, имеющие лейтмотивное значение. Любопытно, что раньше Пушкин этого не делал: так, в «Каменном госте» Пушкин просто пропустил две песни Лауры, которые в данном контексте могли бы иметь большое композиционное значение (тем более что одна из песен была на слова самого героя пьесы Дон Гуана); для Пушкина это были простые «вставные номера», ради которых он даже не считает нужным прерывать ритмический ряд драматических стихов[18]. В «Сценах из рыцарских времен» романс, исполняемый Францем, конечно, не является только «вставным номером»; он тесно связан с драматической ситуацией и существенно пополняет образ героя — автора романса. Еще более существенным элементом повествования является импровизация итальянца в «Египетских ночах»: собственно в ней зерно всей повести, написанной как продолжение сюжета стихов в иной обстановке, с иными героями (ср. нечто подобное в «Rouge et noir» Стендаля).

Эти вставные стихотворения не представляют собой новых замыслов Пушкина, но, по-видимому, то, что Пушкин извлек их из старых бумаг приблизительно одновременно, не случайно. Есть общие черты в обоих стихотворениях. Оба они являются историческими портретами, психологическими характеристиками. Трудно сказать, что преобладало в замысле Пушкина: забота об исторической верности, типичности изображенных героев стихотворений или, наоборот, историческая эпоха выбрана так, чтобы ярче изобразить определенные характеры, обладающие психологической общностью, выводящей их за пределы избранных исторических рамок. Функция сюжета о Клеопатре в повести о современных людях показывает как будто, что Пушкин не ограничивал себя заданием только исторического изображения. Но неизвестно, совпадало ли задание его в момент создания стихотворения с тем, что он хотел сделать из него в 1835 г.

Оба стихотворения, введенные в новую композицию, были написаны Пушкиным ранее. Однако по отношению к «Сценам из рыцарских времен» нельзя говорить о том, что Пушкин только воспользовался старым стихотворением. Первая редакция «Легенды» резко отличается от той, которая фигурирует в драматическом замысле; о смысле переработки много писали (и сказали при этом много лишнего); различие редакции настолько разительно, что не требует комментария. Мы вправе вторую редакцию этого стихотворения рассматривать как органическую часть замысла «Сцен из рыцарских времен» и воспринимать его в той атмосфере, в какой оно дано Пушкиным в этих сценах.

Самые сцены долго оставались без достаточного внимания. Они по традиции относились к «незаконченным отрывкам», к «малым произведениям», мыслимым лишь в составе полных собраний сочинений Пушкина. Едва ли не первым следом отражения «Сцен» в русской литературе была лирическая драма Блока «Роза и крест», писанная в 1913 г.

Между тем самый романс Франца приобрел особую популярность, в значительной степени связанную с тем фактом, что в «Идиоте» Достоевского эти стихи приобрели совершенно особое значение в композиции романа.

Стихотворение Пушкина стало в данном романе не только цитатой, но и элементом сюжета. Образ Мышкина для Достоевского был как бы частным проявлением того обобщенного образа, который увидел он в стихотворении Пушкина.

Это не единственный случай, когда Достоевский пользовался образами Пушкина для характеристики героев: так, в «Подростке» в той же функции упоминается монолог «Скупого рыцаря». По-видимому, эта драма Пушкина произвела на Достоевского большое впечатление; возможно, что некоторые моменты «Братьев Карамазовых» восходят к конфликту Альбера[19] и его отца. Психологические конфликты, заложенные в драматических замыслах Пушкина, были, конечно, ближе Достоевскому, чем другие стороны творчества Пушкина. Выбор стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный», содержащего в себе психологический образ, конечно, тоже не случаен.

Другое стихотворение Пушкина, предназначенное им для введения в повесть, написано было значительно раньше прозаической повести. «Египетские ночи» относятся, по-видимому, к 1835 г., в то время как стихотворение «Клеопатра» в первой редакции относится к 1824 г., а во второй — к 1827 г. Около 1835 г. для другой повести Пушкин снова работал над стихотворным изложением сюжета «Клеопатры», исходя из старого стихотворения, но эта работа остановилась в черновой стадии, и то, что издатели вполне законно ввели в текст «Египетских ночей», есть стихотворение 1827 г. Однако именно в этой рамке 1835 г. оно получило свою известность, и это дает право говорить о нем здесь: именно по повести «Египетские ночи» читали стихи о Клеопатре.

Эти стихи тоже привлекали внимание Достоевского, но выразилось это внимание не в тех формах, как это было с «Рыцарем бедным». Анализ этого стихотворения Достоевский дал в журнальной статье, вызванной совершенно случайным поводом. В 1861 г. Достоевский, опровергая мнение, что стихи о Клеопатре только фрагмент, писал: «Пушкину именно было задачей представить момент римской жизни, и только один момент, но так, чтобы произвести им наиполнейшее духовное впечатление, чтоб передать в нескольких стихах и образах весь дух и смысл этого момента тогдашней жизни, так, чтоб по этому моменту, по этому уголку предугадывалась бы и становилась бы понятною вся картина. И Пушкин достиг этого, и достиг в такой художественной полноте, которая является нам как чудо поэтического искусства» («Ответ Русскому вестнику»). Анализируя данное стихотворение, Достоевский характеризует Клеопатру: «...в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного

гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца».

Толкование Достоевского неадекватно стихотворению Пушкина, но в этом толковании можно увидеть автора ряда произведений, где образ «паука» с его сладострастием и жестокостью дан в том же свете, в котором он увидел пушкинскую Клеопатру.

Элементы характеристики Клеопатры встречаются в ряде романов Достоевского, например, это сравнение с «пауком» находится в «Униженных и оскорбленных», в «Идиоте», в «Преступлении и наказании», в «Бесах». Герой «Записок из подполья» сам сравнивает себя с Клеопатрой.

Оба последних произведения были напечатаны уже после смерти Пушкина в числе многочисленных отрывков и незаконченных произведений. Среди этих произведений появилась и одна поэма, вернее, фрагмент поэмы, ныне известный под условным названием «Тазит» и долгое время печатавшийся под произвольным и ошибочным названием «Галуб». Отрывок этот писан был еще в 1829 г., но то, что он сохранялся в незаконченном виде в бумагах Пушкина, позволяет допустить, что Пушкин не отказывался от намерения закончить эту поэму. Это своеобразная переработка «кавказской темы», противостоящая ранним романтическим поэмам. В основе те же кавказские описания, тот же конфликт двух культур—первобытной горской и европейской, но художественная манера и художественные задания уже совершенно иные. Описания стали конкретными, почти документированными; конфликт двух культур из столкновения представителей разных цивилизаций, связанных романтическим сюжетом, превратился в конфликт двух моральных систем, разыгравшийся в среде самих горцев.

Отрывок Пушкина скоро получил свой отклик в литературе: в 1839 г. Лермонтовым был написан «Беглец», где также рассказывается об отщепенце из среды горцев и его встрече с отцом. Но идеологическое значение несколько снижено: моральные побуждения Тазита заменены у Гаруна страхом. Сюжет не продвинут дальше того места, на котором заканчивается отрывок Пушкина, напечатанный в «Современнике». Обрыв в рассказе Пушкина Лермонтов заменил кровавой развязкой. Некоторые стихи взяты прямо из Пушкина. Так, в «Тазите» читаем:

Поди ты прочь—ты мне не сын,
Ты не чеченец—ты старуха,
Ты трус, ты раб, ты армянин...

В «Беглеце» также в речи отца к сыну говорится:

Ты раб и трус — и мне не сын!

«Беглец» Лермонтова был одним из первых после смерти Пушкина отражений его поэзии в литературе[20].

4

Смерть Пушкина снова подняла на большую высоту значение его творческого наследия. Вчерашние «зоилы» Пушкина, уступая общественному мнению, взяли на себя роль пропагандистов его творчества. Влияние Пушкина сразу возросло. Однако это влияние не было однообразно и распространялось оно на дальнейшую литературу не всегда спокойным признанием его художественного превосходства. Творчество Пушкина развивалось быстро и бурно на протяжении его творческой жизни. Оно не могло омертветь и остановиться на той точке, на которой застала Пушкина его смерть. Наиболее ортодоксальные последователи Пушкина оказывали ему дурную услугу, перепевая без изменения его мотивы. И эта линия — пушкинского эпигонства — была наименее продуктивна для развития литературы. Такие перепевы можно встретить у А. Майкова и у других поэтов. Характерной чертой этих перепевов является то, что под пером эпигонов смешиваются все стили, характерные для разных эпох творчества Пушкина. Рядом с мотивами медитативной лирики последних лет и нередко в том же перепеве объединились антологические мотивы ранней элегии с их условной мифологией и прочими атрибутами позднего классицизма. Конкретность внешних описаний скрещивалась с романтической нечеткостью и недифференцированностью «высоких чувств». Но и самые мотивы лирики Пушкина претерпевали трансформацию. Борьба Пушкина против оппортунистического утилитаризма за независимость поэта и его право свободного избрания сюжета превращалась в проповедь «искусства для искусства» во что бы то ни стало, с примесью олимпийского холодка и равнодушия к внешней жизни. Пушкинское горение, его человечность, его отзывчивость «на каждый звук» были утрачены.

Но это эпигонство, то вспыхивавшее ярким светом, то уходившее со сцены, не определило основных линий развития русской литературы и основных судеб пушкинского наследия у его прямых потомков. Именно тогда, когда мотивы пушкинских произведений попадали на новую и неожиданную почву, особен-

но проявлялись скрытые в них силы и возможности. Наследие Пушкина должно было расти в произведениях следующих поколений русских писателей так, как росло его собственное творчество в его собственных произведениях. Вот почему для судеб пушкинского наследия менее всего характерны проторенные дорожки. Произведения Пушкина мало порождали в тех жанрах, в которых он сам писал: от пушкинской лирики не пошла лирика дальнейших лет, как от его поэм не родилось новых поэм, по крайней мере в годы, более удаленные от времени его деятельности; однако и его лирика, и его поэмы как элементы его целостной художественной системы вошли в плоть и кровь русской литературы, но обычно они проявлялись в новых комбинациях, в новых сочетаниях, в новых жанрах.

Пушкин не имел своего прямого, законного наследника, который воспринял бы полностью все ценное и передал бы это наследие дальнейшим поколениям. Писатели, пришедшие вслед за Пушкиным и продолжавшие его дело, никогда не исчерпывали пушкинского наследия до конца. Новые поколения не довольствовались традицией в передаче художественных ценностей, созданных Пушкиным. Ни Лермонтов, ни Гоголь, которые в каком-то смысле являются наследниками и продолжателями Пушкина, не заслонили от писателей, пришедших им на смену, самого Пушкина. Продолжая и развивая традицию непосредственных своих предшественников, писатели следующих поколений через их голову обращались непосредственно к Пушкину и всегда находили в нем что-то новое, не раскрытое вполне их предшественниками; и часто они возвращались к нему даже как бы наперекор своим предшественникам. В творчестве Пушкина находили близкое себе все литературные школы, пришедшие в русскую литературу после Пушкина.

Валерий Брюсов пытался выразить это следующим рассуждением: «Пушкин... воплощал в одном себе целые литературные школы. В ранних опытах Пушкина мы находим существенные черты псевдоклассицизма («Воспоминание в Царском Селе», «Сон», из Маро, из Вольтера, ряд посланий и др.). Рядом стоят у Пушкина другие литературные течения XVIII в., легкая французская лирика в духе Парни, эпиграмма, лженародность в духе Хераскова («Бова»), сентиментализм в духе Карамзина («Под вечер осенью, ненастной...»). За этим следует движение русских новаторов, предшественников романтизма («Арзамас»). Известно, что Пушкин заплатил ему самую щедрую дань». Далее Брюсов

перечисляет все оттенки романтизма у Пушкина: «национализм», увлечение эпохой рыцарства, экзотику, мистику, разочарование, индивидуализм, «стихийность», шекспиризм и даже следы немецкой идеалистической философии. «С 30-х годов Пушкин выступает основателем реализма... Но и реализм не был пределом, которым завершилась эволюция Пушкина. Мы можем найти в его творчестве элементы других течений, развившихся лишь позже, лишь после его жизни. Так, некоторые черты народничества уже сказываются не только в Пушкине — собирателе народных песен, но и в «Истории села Горюхина» (где она перестает быть сатирой), в статьях о Радищеве и др. Славянофилы считали Пушкина в числе своих предшественников, ссылаясь на «Бородинскую годовщину», на «Пир Петра Великого», на «Олегов щит» и т. п. Натуралисты могли бы привести стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», да и «Когда за городом». Этого мало. Тоже известно, что «своим» признавали Пушкина также декаденты и символисты. Положим, декадентам приходилось ссылаться лишь на отдельные выражения (особенно из стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...»), но символисты могли привести немало доказательств в защиту своей родословной. Набросок «В начале жизни...» заключает поразительную аналогию с идеями Ницше: противоположение Аполлона и Диониса. «Гимн чуме — вполне в духе настроений, господствовавших среди символистов («Все, всё, что гибелью грозит...» и т. д.). Отдельные стихотворения явно построены по методу символа или в манере импрессионизма («Люблю ваш сумрак неизвестный...», «Лишь розы увядают...» и др.). Когда позднее будет вскрыто истинное значение нашего футуризма, станет ясно, что основное его устремление тоже не было чуждо Пушкину» («Пушкин-мастер»).

Нет нужды останавливаться на спорности многих историко-литературных определений Брюсова[21]. Точно так же нет необходимости оспаривать неубедительность анализа Брюсова, доходящего до того, что в связь с различными школами ставятся даже «отдельные выражения» Пушкина, в то время как ценность творчества Пушкина для позднейших поколений была именно в целостности его созданий. Но главное в том, что Брюсов изображает соотношение Пушкина и последующей литературы так, будто Пушкин провидел все литературные школы, пришедшие ему на смену, и из его произведений можно выбрать типичные образцы, иллюстрирующие «реализм», «народниче-

ство», «натурализм» (?). По его формулировке, «Пушкин доходил уже до наших дней, а может быть, заглядывал и дальше». Между тем Пушкин вовсе не был «пророком»; он только более своих современников угадал прогрессивные тенденции развития литературы и, будучи во много раз одареннее этих современников, сумел выразить свое понимание исторического процесса развития литературы в своих произведениях. Но тенденции процесса — не то, что результаты этого процесса. Поэтому новые школы всегда вскрывали ценное в наследии Пушкина не в тех формах, как это было у Пушкина. Истинные последователи Пушкина писали не так, как Пушкин, а иначе. Наоборот, воспроизведение пушкинских мотивов без обогащения их новыми ассоциациями, новым художественным материалом по большей части играло реакционную роль в истории русской литературы и вызывало справедливые осуждения со стороны тех, кто ближе был связан со своей современностью. К сожалению, часто эти упреки незаслуженно падали и на самого Пушкина. Усвоение Пушкина всегда было в какой-то степени и преодолением его, т. е. преодолением того временного, что налагала на создания Пушкина эпоха, в которую они создавались. Значение Пушкина не в том, что он давал законченные и замкнутые в себе образцы «будущего», а в том, что его произведения являлись своего рода бродилом, что в них заключались оплодотворяющие начала, на которых вырастало будущее.

Эти ростки будущего, содержащиеся в произведениях Пушкина и во всем его поэтическом наследии, обнаруживались прихотливо, внезапно и неожиданно. Влияние Пушкина на дальнейшую литературу нельзя свести к одной формуле, оно далеко не однообразно. Характер этого влияния определялся не только свойствами творчества Пушкина, но и свойствами того, чье творчество определялось влиянием Пушкина. И дело не в различии понимания образа Пушкина и его творчества, а в том, чего искал тот или иной писатель у Пушкина и что он у него находил. Поэтому-то так различны между собой писатели, испытавшие на себе силу воздействия пушкинского творчества. Мотивы и мысли Пушкина, попадая в новую среду, богатую новыми интересами и новыми устремлениями, приобретали новую и свежую форму. Иногда эта новая форма оказывала обратное влияние и заставляла, иногда ошибочно, воспринимать самые образы Пушкина как наполненные новым содержанием, которое будто бы «провидел» Пушкин (характерным, хотя, может быть, и

грубым, примером является упомянутое символистское истолкование демонов Пушкина как предвосхищение идеи Ницше о Дионисе и Аполлоне). Чрезвычайно опасным является для историков литературы это ретроспективное истолкование произведений Пушкина как символов новых понятий и явлений. Это антиисторическое «толковничество» Пушкина психологически неизбежно именно в силу воздействия Пушкина на позднейшие явления, в результате которого являлось новое «родство» Пушкина с его литературными потомками; но это был факт, существенный для потомков, а не для Пушкина. Смысл воздействия Пушкина на литературу не в мистически-пророчественной его роли, а как раз наоборот — в том, что он был здоровым историческим явлением, своими корнями связанным с его прошлым и его настоящим и только таким путем творившим будущее, как его творит всякий деятель культуры, обладающий здоровым историческим чутьем и не оторванный от реальной современности.

Творчество Пушкина воздействовало на дальнейшую литературу двояким образом: как совокупность его произведений и заключающихся в них мотивов, образов, картин, проблем и идей и как некая единая художественная система. И в том и в другом отношении посмертная жизнь произведений Пушкина была богатой и плодотворной.

Произведения Пушкина вошли в культурный обиход русской жизни наравне с другими явлениями культуры. Они стали в ряду с жизненными реальностями всякого рода. Это были не только книги, призванные дополнять и сокращать «опыты быстротекущей жизни», они являлись источниками таких же сильных жизненных переживаний и впечатлений, как встречи с людьми, как любовь или природа. Русские люди, так сказать, росли в обстановке произведений Пушкина. Со стихами Пушкина у них связывались ранние детские воспоминания, его стихи являлись предметом споров и обсуждений, из них вычитывались апофегмы житейской мудрости, цитаты из Пушкина являлись своего рода дополнением к практическому языку для выражения реальных впечатлений и переживаний. И каждый писатель черпал из наследия Пушкина не только как художник, творчески перевоплощавший образы его произведений, но и как человек, для которого произведения Пушкина ассоциировались с его личными впечатлениями о прожитом и перечувствованном. И в самом деле, произведения Пушкина так вросли в нашу жизнь, что они

являются не только достоянием художественной литературы, но стали принадлежностью речи мыслителя и политического деятеля, являясь источником характеристик и орудием борьбы. Художники слова не являются в этом отношении исключением, и появление у них реминисценций из Пушкина не всегда можно расценивать по законам литературной специфики.

Лирические произведения, возникшие на основе реминисценций пушкинских стихотворений, многочисленны и, пожалуй, необозримы. Возьмем как пример творчество Ап. Григорьева. Масштабы лирического дарования автора «Двух гитар» не так уже велики; однако он не лишен был своеобразия, совмещая в себе критика и поэта. Ему принадлежит формула: «Пушкин — наше все». Про него Блок писал: «Он — единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина, шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост».

Если Пушкин сказал:

Как беззаконная комета
В кругу расчисленных светил,

то Ап. Григорьев развивает этот образ в целое стихотворение:

Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно,
Как звуков перелив, одна вослед другой,
Определенный путь свершающих спокойно,
Комета полетит неправильной чертой,
Недосозданная, вся полная раздора,
Невзнузданных стихий неистового спора,
Горя еще сама и на пути своем
Грозя иным звездам стремленьем и огнем,—
Что нужды ей тогда до общего смущенья,
До разрушения гармонии? Она
Из лона отчего, из родника творенья
В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

По существу, мы имеем здесь амплификацию пушкинского образа, который из служебного, каким он был в оригинальном стихотворении Пушкина, становится самодовлеющим в стихотворении Ап. Григорьева.

Но вот пример другого соотношения. Одним из популярней-

ших источников цитат и применений является стихотворение Пушкина «Воспоминание»:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья...
....
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Ап. Григорьев (1845 г.) берет отсюда тему города, заменяет личную скорбь сопереживанием страданий, присущих городу, и развивает эту тему, сохраняя даже внешнюю форму пушкинского стихотворения.

Да, я люблю его, громадный, гордый град,
Но не за то, за что другие...
....
И в те часы, когда на город гордый мой
Ложится ночь без тьмы и тени,
Когда прозрачно все, мелькает предо мной
Рой отвратительных видений...
Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо все вокруг,
Пусть все прозрачно и спокойно,—
В покое том затих на время злой недуг,
И то прозрачность язвы гнойной.

Аналогичные формулы встречаем в другом стихотворении:

В час томительного бденья.
В час бессонного страданья...[22]

С легкой вариацией та же тема «томительного бденья» встречается в стихотворении «О! кто бы ни был ты...», но в значительно амплифицированной форме, опять с развитием темы города, на этот раз уже не того города, о котором писал Пушкин:

Но если никогда, в часы, когда заснет
С дворцами, башнями, стенами вековыми
И с колокольнями стрельчатыми своими
Громадный город весь, усталый от забот,

Под мрачным пологом осенней ночи темной,
В часы, как смолкнет все
....
В часы, когда на все наляжет тишина,
В часы, когда, дитя безгрешное, она
Заснет под сенью крыл хранителей незримых,
Ты, обессилевший от мук невыразимых,
В подушку жаркую скрываясь, не рыдал...

Все это стихотворение соткано из пушкинских реминисценций. Начальные стихи:

О, кто бы ни был ты, в борьбе ли муж созрелый,
Иль пылкий юноша, богач, или мудрец...

Повторяют стихи «Ответа анониму»:

О, кто бы ни был ты: старик ли вдохновенный,
Иль юности моей товарищ отдаленный...

В стихах

Мечтать никем не зрим, и в трепете, что вот
Ты девственных шагов услышишь шелест сладкий,
Что милой речи звук поймаешь ты украдкой...

отголосок пушкинских:

Несчастный, будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов...
(«Зачем безвременную скуку», 1821)

Стихи

Ты, обессилевший от мук невыразимых,
В подушку жаркую скрываясь, не рыдал,
И имя милое сто раз не повторял...

повторяют общие места лирики Пушкина:

Когда бы в долгие часы бессонной ночи,
На ложе, медленно терзаемый тоской,
Ты звал обманчивый покой,
Вотще смыкая скорбны очи,
Покровы жаркие рыдая обнимал
И сохнул в бешенстве бесплодного желанья...
(«Мечтателю», 1818)

Этот список параллелей можно было бы продолжить. Из них мы видим, что Ап. Григорьев, провозглашенный подражателем

Лермонтова, во многих своих вдохновениях черпает лирические импульсы из пушкинского поэтического наследия.

Таков пример непосредственного действия лирики Пушкина на лирику другого поэта. Но соотношения могут быть и сложнее. Так у Блока драматические образы «Каменного гостя» перерождаются в лирическое стихотворение «Шаги командора».

Но несколько иным по самому своему типу является соотношение лирики и прозы. В качестве примера возьмем Льва Толстого. В общем смысле слова очень трудно говорить о воздействии поэзии Пушкина на творчество Толстого. Личное отношение Толстого к стихам Пушкина было неровное и менялось на протяжении его жизни несколько раз от совершенного отрицания всякого значения стихотворных произведений Пушкина до искреннего восхищения ими. Б. М. Эйхенбаум в своей статье «Пушкин и Толстой»[23] приходит к следующему выводу: «Вырвавшись из плена Дружининых и Тургеневых, Толстой оказался не «человеком сороковых годов», каким они хотели его сделать, а «шестидесятником», хотя и своеобразного толку. Поэзия Пушкина была отодвинута в сторону — и так осталась до конца. Ничего, кроме «Воспоминания» (и то в собственной интерпретации), от лирики Пушкина в сознании Толстого не сохранилось. А что до поэм, то они — «дребедень и ничего не стоят». Но отношение Толстого к прозе Пушкина было несколько иное и несколько более сложное» (С. 141).

И, однако, со стихами и поэмами Пушкина у Толстого было несколько точек соприкосновения. Начнем с того же «Воспоминания». Во введении к «Воспоминаниям детства» Толстой писал:

«В это время я заболел. И во время невольной праздности болезни мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны.

Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении «Воспоминание»:

> Когда для смертного умолкнет шумный день
> ....
> Но строк печальных не смываю.

В последней строке я только изменил бы так,— вместо «строк печальных...» поставил бы «строк постыдных не смываю».

Под этим впечатлением я написал у себя в дневнике следующее:

6 января 1903 г.

„Я теперь испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость своей прежней жизни, и воспоминания эти не оставляют меня и отравляют жизнь. Обыкновенно жалеют о том, что личность не удерживает воспоминания после смерти. Какое счастье, что этого нет!“».

В. Булгаков записал в 1910 г. слова Толстого: «Пушкин был еще человек молодой, он только начинал складываться и еще ничего не испытал... Хотя у него было уже такое стихотворение, как „Когда для смертного умолкнет шумный день“». Несмотря на поздние даты этих записей, можно думать, что впечатление от «Воспоминания» сложилось у Толстого гораздо раньше.

И это свое личное, жизненное впечатление от стихов Пушкина Толстой вложил в речи героев. В «Анне Карениной» (ч. I, гл. X) мы читаем следующий диалог Левина со Стивой Облонским:

«...ужасно то, что мы старые, уже с прошедшим... не любви, а грехов... вдруг сближаемся с существом чистым, невинным; это отвратительно, и поэтому нельзя не чувствовать себя недостойным.

— Ну, у тебя грехов немного.

— Ах, все-таки,— сказал Левин,— все-таки, «с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклинаю, и горько жалуюсь...». Да.

— Что ж делать, так мир устроен,— сказал Степан Аркадьевич».

Так жизненное переживание стихов Пушкина передается герою с тем же пониманием. И это не единственный случай у Толстого. Не одно только «Воспоминание» производило на него сильное впечатление. В его дневнике 13 марта 1900 г. есть запись: «Искусство, поэзия, «Для берегов отчизны дальной» и т. п., живопись, в особенности музыка, дают представление о том, что в том, откуда оно исходит, есть что-то необыкновенно хорошее, доброе. А там ничего нет».

Независимо от пессимистического заключения характерно, что стихотворение «Для берегов отчизны дальной» Толстой воспринимал, во-первых, как обобщенный образец поэзии, а во-вторых, испытывал при этом морально очищающее действие искусства, чувство «хорошего, доброго». Эта же идея очищающей силы искусства — поэзии и музыки — в моральном плане высказана была Толстым задолго до того в романе «Семейное счастье».

«И ведь за что я получила тогда такие награды, наполнявшие мое сердце гордостью и весельем? За то, что я говорила, что сочувствую любви старого Григорья к своей внучке, или за то, что до слез трогалась прочитанным стихотворением или романом, или за то, что предпочитала Моцарта Шульгофу?» Вместо общего определения «стихотворение» в первой редакции стояло: «Слезы у меня навернутся, читая „Для берегов отчизны дальной“»[24].

Опять художественная интерпретация пушкинского стихотворения совпадает с личным восприятием его у самого Толстого. Это совсем не то, что упоминание стихотворения «Под вечер, осенью ненастной» в связи с Катюшей Масловой в «Воскресении» (в черновой редакции). Конечно, то, что Маслова выучила эти стихи наизусть и не могла произносить их без слез, не есть перенесение в роман личных впечатлений Толстого, а результат, с одной стороны, сюжетного сближения, т. е. явление чисто литературного порядка, а с другой — след бытовых наблюдений (над распространенностью «романса» как «мещанской» песни). И это как раз нехарактерный пример для Толстого, хотя и не единственный[25].

Но такие случаи отражения лирики Пушкина в творчестве Толстого сравнительно немногочисленны. Гораздо более значительно было влияние поэм. Особенно ярко сказалось оно на создании «Казаков». Оленин, представитель городской культуры, едет из Москвы на Кавказ. В его воображении рисуется фантастический, романтический Кавказ: «Все мечты о будущем соединялись с образами амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей». Конечно, задание рассказа — показать, что все это на деле иначе. Характерно, что рядом с Аммалат-беком поставлена черкешенка, т. е. этот ложный, с точки зрения Толстого, Кавказ рисуется по произведениям Марлинского и Пушкина. Таким образом, сразу намечается полемическая точка зрения автора: разрушить фальшивые образы, данные в «Кавказском пленнике» Пушкина и в повести Марлинского. Казалось бы, обнаруживается явная борьба с Пушкиным. Однако сам Пушкин давно преодолел романтическую схему своей кавказской поэмы. В «Евгении Онегине» он написал:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги прежних лет!

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

Таким образом, собственное отношение к «черкешенкам, горам, обрывам» у Пушкина изменилось в том же направлении, в каком оспаривал образы «Кавказского пленника» Толстой, но изменение это произошло за четверть века до создания «Казаков». Полемика с определенной вещью Пушкина является одновременно усвоением художественной системы Пушкина в ее развитии.

Но самый замысел «Казаков» несомненно связан с Пушкиным. Образ героя, уходящего из городов, чтобы прикоснуться к простой, первобытной жизни казачьей станицы, самый роман Оленина и Марьяны — все это повторяет схему «Цыган». Характерно, что в то время, когда Л. Толстой работал над замыслом «Казаков», он перечитывал Пушкина. В его дневнике 8 июля 1854 г. записано: «Пушкина меня поразили Цыганы, которых, странно, я не понимал до сих пор». И позднее, задолго до окончательной отделки «Казаков», он снова записывает в дневнике: «„Цыганы“ прелестны, как и в первый раз, остальные поэмы, исключая Онегина, ужасная дрянь». Особенно разительны совпадения в рассуждениях Оленина и Алеко. Оленин писал, обращаясь к воображаемому корреспонденту в Москве: «Как вы мне все гадки и жалки! Вы не знаете, что такое счастье и что такое жизнь? Надо раз испытать жизнь во всей ее безыскусственной красоте. Надо видеть и понимать, что я каждый день вижу перед собой: вечные неприступные снега гор и величавую женщину в той первобытной красоте, в которой должна была выйти первая женщина из рук своего творца, и тогда ясно станет, кто себя губит, кто живет в правде или во лжи — вы или я. Коли бы вы знали, как мне мерзки и жалки вы в вашем обольщении! Как только представляются мне, вместо моей хаты, моего леса и моей любви, эти гостиные, эти женщины с припомаженными волосами, над подсунутыми чужими буклями, эти неестественно шевелящи-

еся губки, эти спрятанные и изуродованные слабые члены и этот лепет гостиных, обязанный быть разговором и не имеющий никаких прав на это,— мне становится невыносимо гадко».

Это почти то же, что слова Алеко:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди в кучах, за оградой
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.
Что бросил я? Измен волненье,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гоненье
Или блистательный позор.

Но Толстой не остановился на схеме «Цыган». Его мысль — продолжить далее трактовку положения, данного в поэме Пушкина. Б. М. Эйхенбаум, разбирая соотношение «Цыган» и «Казаков», пишет: «Но вместе с тем это уже вовсе не тот традиционный романтический сюжет, одним из образцов которого является поэма Пушкина». Работая над «Казаками», Толстой записал, между прочим, в дневнике: «Не могу писать без мысли. А мысль, что добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо,— недостаточна». Это уже явный спор с Пушкиным и борьба с ним: слова, что те же страсти везде,— явная цитата из «Цыган». Толстому нужен более осязательный, более тенденциозный, более насущный вывод — и он бьется над его прояснением.

Сюжет «Цыган», имеющий свою длинную традицию (европеец среди дикарей), подвергается у Толстого своего рода пародированию и выворачивается наизнанку. Марьяна оказывается неприступной; Оленин смешон в своей роли влюбленного «интеллигента», не уверенного в собственных чувствах; наконец, роль традиционного отца или старца, произносящего заключительное нравоучение (ср. старика в «Цыганах»), передана бродяге Ерошке, который говорит как раз обратные слова и дает Оленину уроки смелости и решительности. Вместо слов пушкинского старика: «Оставь нас, гордый человек!» — слова Ерошки: «Так

разве прощаются? Дурак! дурак. Ведь я тебя люблю, я тебя как жалею!»

Правда, это финал не всей повести, а только первой ее части; Толстой работал над ее продолжением—и там Оленин должен был победить упорство Марьяны. Но характерно, что это продолжение не состоялось: Толстой охладел к сюжету, потому что он уже не вмещал тех мыслей, которые были ему важны[25].

Итак, мы видим, что идея поэмы Пушкина, отчасти воспринятая Толстым, отчасти вызывающая его сопротивление, развивается им по-своему, по законам собственного его творчества, то подчиняясь мысли Пушкина, то пополняя и продолжая ее. Толстой создает одну из лучших своих повестей. И в ней он исходит не от прозы, а от стихов Пушкина. Таков пример оплодотворяющего действия художественных замыслов Пушкина, и их жизненность не только в той литературной среде и в той художественной форме, в какой они проявились, но и в совершенно другой обстановке, и в другом литературном жанре. И после своей смерти Пушкин своими произведениями способствовал уничтожению жанровых перегородок.

Мы ограничимся только этими примерами воздействия стихотворного наследия Пушкина на писателей позднейших поколений. По отношению к каждому из крупных писателей можно было бы проделать работу по выяснению его отношения к творчеству Пушкина и его преломления в собственном творчестве, но для получения цельной картины нельзя было бы ограничить пушкинское творчество только лирикой и поэмами. Уже эти примеры показывают, насколько малосущественны были жанровые признаки произведений Пушкина для его последователей (исключая, конечно, эпигонов).

Характерно, что ощущение единства пушкинского творчества неизменно вызывало в представлениях читателей единый образ автора, сознание неотъемлемости его произведений от его личности. В ряду созданных образов Пушкин передал потомству и свой собственный образ поэта и человека. Стихи Пушкина редко воспринимались как хрестоматийные образцы, продукты безличного творчества, как воспринималась, например, «Птичка» Ф. Туманского, заучивавшаяся наизусть в детстве наряду с лучшими произведениями Пушкина. Образ Пушкина неразрывно связывался с его произведениями. И этот образ сам стал темой русской литературы, начиная со стихотворения Лермонтова «На смерть поэта» и посильных стихотворных излияний Подолинского до

«Декабристок» Некрасова, в которых образ Пушкина создан, конечно, не исключительно на основе мемуаров Марии Волконской, но и на собственном восприятии лирики и поэм Пушкина южной поры. От Некрасова до Маяковского и до наших дней эта тема жива в литературе. И ее питают не только юбилейные торжества, но и живой образ Пушкина, присутствующий в сознании каждого русского писателя[27].

Но уже на этих примерах видно, что картина получается не всегда одинаковая, будем ли говорить о воздействии отдельных произведений или о воздействии всей художественной системы Пушкина. Так, Толстой, полемически задевающий «Кавказского пленника», оспаривает его с тех позиций, которые определились в собственном творчестве Пушкина. Наоборот, имитаторы Пушкина очень часто идут наперекор его художественной системе. Так, Брюсов, задумав окончить стихи Пушкина о Клеопатре, на самом деле создал произведение, чуждое Пушкину и идущее вразрез с основными особенностями его стиля и художественной манеры[28].

Наиболее существенным в воздействии Пушкина на русскую литературу XIX в. является воздействие его художественной манеры в целом, а не отдельных его произведений. О воздействии целостной художественной системы Пушкина следовало бы говорить, исходя из всего пушкинского наследия, не ограничиваясь одними стихотворными произведениями, поскольку творчество его неделимо и границы между жанрами и родами зыбки и произвольны. Недаром многие произведения Пушкина даже не имеют твердого положения среди его системы жанров. Так, «Сцена из Фауста» то бывает относима к драматическим произведениям, то к лирике. Отдельные маленькие драмы Пушкин печатал, как и сказки, в составе своей лирики; «Жених», традиционно относимый к лирике и являющийся, по существу, «русской балладой», в собственных списках Пушкина отнесен к циклу сказок. Драматической формой Пушкин пользовался даже в критических памфлетах («Альманашник»); с другой стороны, памфлетный материал оформлялся и в форме стихотворений («Моя родословная», эпиграммы), и эти произведения нельзя рассматривать в отрыве от литературной и публицистической прозы. В эволюции стихотворного повествования Пушкин приходил к задачам, разрешавшимся им на следующем этапе в области повествования прозаического. «Домик в Коломне» — шаг к «Повестям Белкина». Проблема историзма, одна из централь-

ных в художественном творчестве Пушкина, не может рассматриваться вне его собственно исторических занятий и публицистических высказываний. Все монолитно, все цельно в творчестве Пушкина. Поэтому в пределах данной статьи, ограниченной материалом лирики и поэм, мы можем отметить лишь некоторые черты художественной системы Пушкина, перешедшей в дальнейшую литературу и давшей начало новым литературным течениям и школам.

При рассмотрении литературных судеб стихотворного наследия Пушкина в первую очередь возникает вопрос о самом стихе. Судьбы стихотворной реформы, произведенной Пушкиным, должны привлечь наше внимание. Однако при современном состоянии стиховедения (и не только русского) уделить этому вопросу место в общем очерке, посвященном стихотворному наследию, нет возможности. Проблема стиховедения в нашей науке еще не сомкнулась с общими проблемами литературоведения. Стиховедение остается некоторой весьма специальной отраслью литературоведения, не нашедшей выхода на широкую дорогу магистральных проблем литературы. Еще не определена литературная функция разных размеров и их вариаций, еще не установлено соотношение между ритмическим и экспрессивным строем речи. Не выяснена точно и роль Пушкина в реформе русского стиха и сущность этой реформы, хотя эмпирически уже современники Пушкина ощущали, что механизм русского стихосложения им был создан наново и что пример Пушкина научил новых поэтов, как писать стихи.

Статистика различных размеров, таблицы строфических и ритмических форм, словари рифм не дают ключа к осмыслению истинного значения стихотворной реформы Пушкина, которая лежит, по-видимому, не в его тяготении к четырехстопному ямбу или иному размеру, а в создании новых форм стихотворной речи, в создании особого стихотворного синтаксиса, в котором ритмические элементы звучания приходят на помощь иным средствам построения фразы, доступным в прозе, и придают речевому строю особую выразительность и особую гибкость. Стиховедческое изучение Пушкина должно стать отраслью стилистики, а не замыкаться в формах автономных проблем, понятных и нужных одним стиховедам, а потому, может быть, не нужных никому.

Пушкин выступил как продолжатель стихотворной реформы Жуковского и Батюшкова. На основе достигнутых уже ими результатов он создал особенный гармонический и «легкий» стих,

который так же противостоял затрудненному стиху некоторых его современников, как и его легкий и гармонический язык противостоял их речи, архаизированной и перегруженной. Уже в ранних поэмах, начиная с «Руслана и Людмилы», вырисовывается пушкинский идеал непринужденного стиха, в котором гармония и соразмерность сочетаются с тоном дружеского повествования и «небрежного» разговора. Он достигает предельного выражения в «Евгении Онегине». По-видимому, совпадение этого стиля с размером четырехстопного ямба объясняется слоговым объемом стиха (8—9 слогов), близким к нормальному объему ритмических членов разговорной фразы. Однако краткость этого стиха при непрерывном возврате элементов одинаковой слоговой длины речевых «тактов» препятствует впечатлению «прозаичности» ямбической речи. Пушкинский четырехстопный ямб, сохраняя стихию разговорности, в то же время не может быть зачислен в разряд стихов, имитирующих ритм прозаической речи, характеризуемый некоторой нечеткостью в дроблении речи на такты.

Впрочем, четырехстопный ямб Пушкина далеко не однороден стилистически. Он чрезвычайно гибок, как гибка та речевая стихия, к которой он приближается. Эмоциональная экспрессивность четырехстопного ямба в произведениях Пушкина позволяла ему давать картину быстрых смен настроения, не меняя ритма, что можно наблюдать на его центральном произведении — «Евгении Онегине».

Однако Пушкин не замыкался в одном размере. В «Домике в Коломне» он заявил:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить...

И в области пятистопного ямба Пушкин сделал не меньше, чем в области четырехстопного. Его усилиями изгнан из драматургии александрийский стих: после «Бориса Годунова» старинный стих, безраздельно господствовавший на русской трагической сцене, более уже не воскресал. Пятистопный ямб, обладающий большим слоговым объемом, по своей структуре гораздо лучше, чем четырехстопный, передает нечеткость тактового членения прозаической речи, потому ему в большей степени свойственно качество прозаичности. Опять-таки и здесь это качество стих приобрел у Пушкина не сразу: через оссианические и элегические пятистопные ямбы Пушкин возвысился до исклю-

чительной музыкальности стиха «19 октября 1825 г.» и одновременно нашел и прозаическую стихию этого размера в «Борисе Годунове». Это был переворот в стилистике русской трагедии, в системе ее декламации, следовательно, в самой природе трагедии. Это изменение драматической природы трагедии произведено Пушкиным параллельно тому, что происходило в Западной Европе, а в некоторых отношениях шло дальше. Однако стих «Бориса Годунова» не был пределом возможностей для пушкинского пятистопного ямба. Стих «Бориса Годунова» еще носил след французского влияния. Внешне это выражалось в сохранении цезуры после четвертого слога:

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.

Внутренне это отражалось на том, что распадение стиха на отдельные слова происходило так же, как в 10-сложном французском стихе. И Пушкин сознавал это: «Я сохранил цезуру французского пентаметра на второй стопе и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия». И в 1830 г. он последовал примеру Жуковского, Дельвига и Кюхельбекера, отказавшись от цезуры. Этот стих еще сильнее передавал стиль прозаического повествования, сохраняя свойственную Пушкину гармоническую уравновешенность.

Менее значительна реформа, произведенная Пушкиным в области александрийского стиха. Более декламационный по своим свойствам, он плохо подчинялся законам практической речи и дальше отстоял от живой стихии разговорного языка. Пушкин применял его преимущественно в области лирики, где достиг возможной гибкости стиха, но и то более в композиции лирических стихотворений, писанных александрийским размером, чем в форме самого стиха. Пушкин думал и о применении этого стиха к повествовательным произведениям:

Но возвратиться все ж я не хочу
К четырехстопным ямбам, мере низкой.
С гекзаметром... о, с ним я не шучу:
Он мне невмочь. А стих александрийский?
Уж не его ль себе я залучу?
Извивистый, проворный, длинный, склизкий,
И с жалом даже—точная змия;
Мне кажется, что с ним управлюсь я.

Однако опыт с «Анджело» не был достаточно убедителен. Александрийский стих явно отживал свой век. Он удержался у эпигонов Пушкина в функции антологического размера, в элегиях, нагруженных мифологическими образами.

Пушкин не ограничивал своей деятельности разными формами ямба. В сказках он разработал русский четырехстопный хорей, усвоенный в данном жанре и его последователями. Сравнительно меньшее внимание он обратил на трехсложные стопы: дактиль (этим размером написано только три стихотворения), амфибрахий (только 14, но среди них «Песнь о вещем Олеге», «Узник», «Кавказ», «Туча») и анапест (только 6, но среди них «Пью за здравие Мери» и «Будрыс и его сыновья»). Сравнительно малое количество произведений, писанных трехсложными стопами, создало впечатление, что они нехарактерны для Пушкина и чужды его художественной манере.

Но Пушкин пытался выйти за пределы «классических» размеров. Опыты современников указывали ему на два пути: античные размеры и народно-песенные. К античным размерам (гекзаметру и элегическому дистиху) он обратился после того, как применение гекзаметра к русскому стиху было реабилитировано переводом Гнедичем «Илиады». Однако опыты его в этом роде немногочисленны и в значительной части являются подражаниями древним или вызваны ближайшими ассоциациями с поэзией и искусством древних (сюда относятся, например, стихи, адресованные Гнедичу и Дельвигу, писавшим античными размерами, или посвященные произведениям скульптуры, вызывавшим неизбежно мысль об искусстве греков). Гекзаметры Пушкина носят на себе отпечаток его личного стиля, но их удельный вес в творчестве Пушкина был недостаточно велик, чтобы создать традицию в этой области.

Иначе обстоит дело с народными размерами. Предшественником Пушкина в деле применения народных размеров к письменному стиху был Востоков. Он же положил начало и теоретической разработке вопроса о сущности песенных размеров. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин писал: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию.— Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным». Сам Пушкин много сделал в этом направлении. Будучи сам собирателем и знатоком русской песни, он с конца 20-х годов искал формы применения народных размеров к литературному стиху.

Сперва это были опыты в духе народных песен («Песни о Стеньке Разине», «Еще дуют холодные ветры», «Всем красны боярские конюшни»), а затем последовал целый цикл «Песен западных славян», к которым надо присоединить песни из «Русалки», «Сказку о рыбаке и рыбке» и стоящую особо «Сказку о попе», писанную стилем раешника. Однако цикл «Песен западных славян» не встретил сочувственного отношения к себе в среде русских читателей. Равно и русские писатели не отозвались на этот цикл; среди исключений можно назвать Толстого, восхищавшегося песнью о Янке Марнавиче, и Достоевского, панегирически отозвавшегося о всем цикле в «Дневнике писателя»[29]. Даже А. Майков, писавший сербские песни, не воспроизводил народного стиха, созданного Пушкиным, а заменял его правильным книжным стихом (пятистопным хореем). Из всех переводчиков сербского эпоса стих Пушкина в XIX в. воспроизводили, кажется, только П. Киреевский («Погибель сербского царства») и Н. Берг («Царь Лазарь и царица Милица»), и то в виде редкого исключения; вообще же создалась традиция передавать сербский (и болгарский) 10-сложный стих пятистопным хореем или трехстопным амфибрахием. Таким образом, традиции в русском стихосложении опыты Пушкина не создали. Однако самая тенденция Пушкина в этом отношении знаменательна. В своем понимании народного стиха Пушкин исходил из схем, предложенных Востоковым. Существо этих схем заключается в том, что Востоков видел в русском стихе постоянное число ударений с неопределенным количеством неударных слогов между ударениями и лишь с постоянным замыканием стиха по определенной метрической схеме. Формулы Востокова в основном совпадают с формулами «дольников» или «паузников», т.е. вольных форм стиха, получивших полное право гражданства в русской поэзии только в XX в. Если же присмотреться к практике Пушкина, то сущность ее можно с некоторым приближением кратко формулировать так: классический русский стих построен на предпосылке, что все слоги обладают равной протяженностью. Только в таком случае оправдывается правильность постоянного возврата ударений на определенные слоги стиха и необходимость равносложных стихов. А это, в свою очередь, предполагает особый стиль чтения стихов, с особой отчетливостью в произнесении каждого слога. В стихах не скажешь «тыща» или «здрасьте», требуется непременно сказать «ты-ся-ча», «здрав-ствуй-те». Такое произношение, далекое от бытового разговорного языка, вызывает

искусственную напряженность, книжность стихотворного языка, вовсе не обусловленную самым фактом ритмической упорядоченности речи. В «Песнях западных славян» Пушкин сделал попытку исходить из живого произношения слов с соответствующей редукцией слогов.

Здесь мы встречаемся с такими формами, как «щиколка» вместо «щиколотка» (по московскому произношению, как объясняет свою вольность Пушкин). «Алексеич» вместо «Алексеевич». Все это свидетельствует, что Пушкин ориентировался на другую, не книжную систему произношения и строил стихи на естественном ритме речи. Этот естественный ритм в те годы воспринимался как нарочито упрощенный, народный, а потому уместный только в фольклорных произведениях. Фольклорность «Песен западных славян» определила их судьбу и малое влияние на литературу. Между тем деканонизация книжной стихии неудержимо продолжалась на протяжении всего XIX в. Но только в начале XX в. появляется наряду с книжным стихом, имеющим двухвековую традицию, стих, основанный на стихии живой разговорной речи. Являясь сперва в форме робких «дольников», стих этот получает полное развитие в поэзии Маяковского. Так, эмпирически русская поэзия пришла к формам, законность которых задолго предвидел Пушкин.

Но на примере «Песен западных славян» можно только показать, насколько Пушкин был выше своих современников в понимании сущности стихотворного ритма. Довести до сознания своих непосредственных последователей существо этого понимания Пушкин не мог, и расчеты его на будущего эпического поэта оправдались не скоро.

Реальным наследием Пушкина в области стиха были его ямбы и в меньшей степени хореи. В этих размерах Пушкин показал образцы говорного стиля в поэзии, сочетая «прозаизацию» стиха с исключительной гармоничностью его, продиктованной столь присущим ему чувством меры и равновесия.

Обычно дальнейшее развитие русского стиха характеризуется как борьба между говорным стилем Пушкина и мелодически-песенным началом, идущим от Жуковского. Напевный стиль развивался в стихах Фета и от него пришел к символистам; в творчестве Некрасова проблемы прозаизации языка и стиля сочетались с тяготением к песне, которая приобрела под его пером такое своеобразие, что никакое импрессионистское определение критики не покрывает характера его стиха, в результате

чего о его поэзии говорятся вещи, диаметрально противоположные. После символизма пришел футуризм, создав новые основы ритмически упорядоченной речи. В наши дни наблюдается спад экспериментализма и возвращение к классическим формам стиха, т.е. тем самым к Пушкину.

Как бы ни была правильна эта схема, необходимо учитывать следующее: вся эта картина борьбы разных течений в русском стихосложении (за исключением, может быть, деятельности футуристов) основана на явлениях, не так глубоко задевающих сущность русского стиха. В действительности все эти бури происходили на поверхности.

В самом деле, наиболее резко противопоставляли Пушкину имя Некрасова. В 1855 г. Чернышевский стилистическими таблицами доказывал, что ямб не свойствен русскому языку, так как средняя длина русского слова составляет три слога, а ямб и хорей насчитывают по два слога на ударение. При этом была выдвинута теория, что так называемые пиррихии есть неправильность, которую нельзя допускать. Иначе говоря, законен только ямб со всеми метрическими ударениями, вроде:

Мальчишка Фебу гимн поднес...
Она мила — скажу меж нами.

И незаконны ямбы типа:

Цветок засохший безуханный...
Над омраченным Петроградом...
Стремится дерзновенно в даль...—

потому что в них не насчитывается всех четырех ударений.

Однако не следует забывать, что Некрасов, с именем которого связывается исключительное употребление трехсложных размеров, в действительности чаще всего употреблял именно ямб. Свыше 40% его стихотворений писаны ямбом, что приближается к половине всех его произведений. Излюбленный из трехсложных размеров его применен им в числе, не достигающем 20% общего числа его произведений (в этот счет не входят, конечно, «Мечты и звуки», в которых доля ямба достигает более 50%). Следовательно, базой большинства некрасовских стихов все-таки был пушкинский ямб[30].

С другой стороны, если говорить о борьбе стиха Пушкина со стихом Жуковского, то не следует забывать, что сам Пушкин был учеником Жуковского, следовательно, расхождения в принципах их стихотворной техники не так уж велики; противоречие

касается явлений, не затрагивающих сущности стихотворной системы.

Борьба с определенными сторонами индивидуальной системы Пушкина (с его говорным стилем, с его предпочтением ямбических форм) велась на основе пушкинской, а не иной стихотворной системы. Так называемое пушкинское направление, пропагандистами которого были эпигоны Пушкина, встречало сопротивление, и ему противопоставлялись другие направления в стихосложении. Но самые основы стиха, утвержденные Пушкиным, оставались законом на протяжении всего века. Антагонисты не внесли коренных коррективов в систему Пушкина. Поэты, пришедшие вслед за Пушкиным, внесли в стихи большее разнообразие в употреблении отдельных размеров. В частности, стали чаще обращаться к трехсложным размерам, варьировали рифму, строфику, но не совершили решительного переворота, который отбросил бы стиховую систему в прошлое, как, например, реформа XVIII в. отбросила в прошлое силлабические вирши. Стих Пушкина жив и сегодня. И жив он не как чистый идеал ритма слова, не как форма аполлоновской чистоты и гармонии, а как живое слияние стихии разговорной, живой речи со стихией поэзии.

Если же начала, заложенные в русском стихе Пушкиным, не нашли в XIX в. яркого выражения и то немногое новое, что дал этот век русскому стиху, не является прямым продолжением пушкинских тенденций, а развивалось окольными путями, то это объясняется в первую очередь судьбами русской поэзии, уступившей прозе гегемонию в литературе. Прямая линия Пушкина в стихах была дорогой эпигонов и уже в силу этого не могла обогащаться новыми приобретениями и широким развитием возможностей, заложенных в собственном стихе Пушкина. У Пушкина почти не было равных ему по силе наследников в поэзии. Единственная фигура, которую противопоставляли Пушкину, был Некрасов. Но и Некрасов казался непримиримым с Пушкиным только в глазах слишком поспешных его поклонников. Для самого Некрасова Пушкин не был враждебен. И любопытен тот факт, что, когда после временного отрицания заслуг Некрасов снова получил всеобщее признание, среди самых горячих его апологетов оказались те, кто одновременно являлись не менее горячими поклонниками Пушкина.

Но более значительно влияние на последующую литературу всей поэтической системы Пушкина. Это влияние не ограничива-

лось определенными жанрами; его испытывала вся литература в целом, и, может быть, прозаики больше поэтов.

Среди различных импрессионистических и публицистических схем истории русской литературы имеются и такие, в которых Пушкин противопоставляется писателям, пришедшим вслед за ним, как некий антипод. В творчестве Пушкина усматривают олимпийскую возвышенность, образец отрешенного от жизни «изящества», аполлонической безмятежности и чистоты классического идеала. Напротив, Гоголь явился как бы дионисической натурой, все творчество которого построено на «шутках и изворотах». То же, но другими словами говорят, противопоставляя положительные идеалы Пушкина отрицательному (граждански) изображению русской действительности у Гоголя.

Между тем дело едва ли обстоит так. Конечно, не безразлично, был ли Гоголь антиподом или учеником Пушкина, так как русская школа прозы развивалась из гоголевской натуральной школы. И далеко не безразлично, были ли позднейшие «возвраты к Пушкину» отступлением от закономерного развития литературы и к Пушкину обращались «через голову» Гоголя, или же дело обстояло иначе, и естественная в литературном процессе борьба велась на иных позициях, не затрагивающих вопроса об антиномии «Пушкин—Гоголь».

Прежде всего следует похоронить легенду о «чистом изяществе» пушкинского творчества. Если у него было чувство меры, которого иногда недоставало позднейшим писателям, то не в ней сущность положительных идеалов его искусства. Гармоничность и соразмерность произведений Пушкина есть его индивидуальное свойство, свидетельствующее о высоком уровне его искусства, его умения. Но на одной соразмерности не построишь искусства. Соразмерность частей возможна только тогда, когда существуют эти части и существует план целого. Художественный материал и формирующая его мысль не обусловливаются «чистотой» и «изяществом». Иначе мы вернемся к старой формуле, что Пушкин был, по существу, бессодержательным писателем и пробавлялся техническим совершенством и музыкальностью стиха.

В частности, с этим связан и вопрос о гражданском содержании творчества Пушкина. Большой ошибкой является признание аполитичности Пушкина. Между тем этот тезис имел в свое время успех. Этим отчасти объясняется относительно малое влияние гражданской лирики Пушкина в дальнейшем. Но граж-

данской была лирика не только в его чисто политических стихотворениях, как революционных, так и тех, которые ошибочно зачисляли в разряд «официально-патриотических». Гражданским было все творчество Пушкина — и в его южных поэмах, и в «Полтаве», и в «Медном всаднике».

Также мало оснований считать Гоголя антиподом Пушкина, если, конечно, противопоставлять не отдельные черты, свойственные индивидуальным дарованиям того и другого, а всю систему творчества. Впрочем, достаточно биографической справки. Гоголь писал свои сказки в период благоговейного почитания Пушкина. Напечатал он их вскоре после личного знакомства с Пушкиным. Начиная с «Вечеров на хуторе», Пушкин оказывал постоянное покровительство и поощрение Гоголю в личном общении и в печати. Пушкин привлек Гоголя к участию в «Современнике». Он, как известно, дал ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Следовательно, почти все основные вещи Гоголя были написаны в период его общения с Пушкиным и под непосредственным руководством Пушкина. Первая часть «Мертвых душ» есть как бы исполнение литературного завещания Пушкина. Произведения Гоголя, написанные после смерти Пушкина («Женитьба» и «Шинель»), продолжают ту линию творчества Гоголя, которая определилась на глазах у Пушкина. То же новое, что появилось в творчестве Гоголя после смерти Пушкина («Переписка с друзьями», «Божественная литургия», вторая часть «Мертвых душ»), конечно, никак не определило его положения в литературе. Весь гражданский пафос Гоголя заключен в произведениях, написанных на глазах у Пушкина и вызывавших одобрение Пушкина или же просто писанных на сюжет, заданный Пушкиным.

Таким образом, нельзя говорить о каком бы то ни было «бунте» Гоголя против Пушкина. Система Гоголя выросла из системы Пушкина.

Что же оставил Пушкин своим наследникам?

Если начать с фактуры, с методов «подачи» материала, то первое, что надо отметить, это то, что, уничтожив иерархию литературных жанров и литературных родов, Пушкин уничтожил и иерархию материала литературы. Его борьба за право художника выбирать свободно свой сюжет была, по существу, протестом против деления сюжетов на ранги, за равноправие «важного сюжета» с «низким» или, как он сам выразился, одинаковое право коллежского регистратора и сенатора на роль

героя художественного произведения. Это пронизывает все творчество Пушкина, в первую очередь поэмы и лирику.

Второе: признав право изображать все стороны русской жизни, он показал, что литература не требует жеманных прикрас для введения в стихи (или прозу, безразлично) живого материала. Точность описаний, отказ от жеманства, правдивость, верность своему предмету—вот урок, извлекаемый из произведений Пушкина последнего периода его деятельности. Отсюда величайшая конкретность описания, почти документальность. Пейзаж, описанный в стихах Пушкина, можно узнать. У Пушкина в описаниях нет общих мест с красивыми деталями, вообще нет «собирательного» пейзажа, столь обычного у лирических поэтов. Пушкин точен и прост в своих описаниях и характеристиках.

Но простая объективная правдивость еще не составляет сущности пушкинского реализма, пушкинской художественной системы. В его произведениях мы всегда видим отношение автора к своему предмету, что делает лиричным всякое произведение Пушкина. Эмоциональная гамма Пушкина широка, но в ней господствует чувство человечности. Это чувство человечности, в свою очередь, облекается в самые различные оттенки—от самых светлых до скорбных и мрачных. Но это вовсе не гамма «высокого стиля». Пушкину доступны были сатирические черты и смех. В ряде лучших его произведений господствует ирония. Смех Гоголя не чужд был Пушкину. Если ограничиться одними стихотворными произведениями, то достаточно напомнить «смешные» сказки Пушкина или его «Домик в Коломне», чтобы понять, как много истинной грусти скрывалось иногда за смехом Пушкина. Все это очень далеко от «безмятежности» Пушкина.

Источником эмоционального отношения Пушкина к действительности была его народность. Но и самая народность у Пушкина приобрела особый облик в силу пушкинского историзма. Историзм Пушкина не только в том, что он любил исторические сюжеты в стихах и в прозе, а в том, что исторические судьбы народа были его темой и тогда, когда он писал о современности. Историческое ощущение эпохи сопровождало его творчество в изображении своего времени. Историческими являются не только его «Полтава», но и «Евгений Онегин», и «Домик в Коломне», и «Медный всадник». Настоящее как итог прошлого и как лаборатория будущего—вот что привлекает Пушкина и что он стремится воплотить в своих произведениях. Отсюда историческая «проблемность» произведений Пушкина, созда-

ющая из них исторические документы, по которым можно писать историю России. От Пушкина ведет начало и проблемность всех великих произведений русской литературы позднейших времен, ее идеологическая насыщенность, стремление всегда угадать исторические тенденции и дать в обобщающих образах историческую картину настоящего.

Эти элементы пушкинского творчества, ярко выразившиеся в его поэтических произведениях, были унаследованы русской литературой, продолжены ею и широко развиты. Именно эти черты придали русской литературе значение литературы мировой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О значении для Пушкина поэзии Жуковского см. статью: Эйгес И. Пушкин и Жуковский // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. С. 193—216.

[2] См. в III томе «Словаря древней и новой поэзии» Остолопова (1821) статью «Романический или романтический»; единственным примером русского произведения данного жанра названа поэма Пушкина.

[3] См. эпиграмму Баратынского «Свои стихи Тощев пиит...». Ср. комментарий к этой эпиграмме в Полном собрании стихотворений Баратынского (Б-ка поэта, 1936. С. 239—240), где приведены отзывы о «Восточной лютне» Кюхельбекера и Полевого.

[4] Герцен ошибочно относил к Михаилу Орлову стихи, адресованные Алексею Орлову — «О ты, который сочетал...». Объясняется это тем, что М. Орлов умер в 1842 г. опальным оппозиционером, а брат его А. Орлов после смерти Бенкендорфа являлся шефом жандармов и с его именем не связывалось представление о либеральных стихах Пушкина.

[5] Автор ограничивает прямое влияние Байрона замечанием: «Только в незначительном числе примеров является необходимость, минуя Пушкина, восходить непосредственно к Байрону» (Байрон и Пушкин. Л., 1924. С. 295).

[6] Жирмунский В. Байрон и Пушкин. С. 213.

[7] Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 618—619.

[8] Любопытно, что «Жених» написан строфою немецкой «Леноры». Пушкин, по-видимому, не без намерения избрал стихотворный размер произведения, послужившего поводом для литературной полемики между двумя направлениями в русской балладе.

[9] Интерес Пушкина к Гёте именно в 1824 г. имеет источником, во-первых, то, что Пушкин как поклонник Байрона, убедившись, что

Байрон многим обязан произведениям Гёте, естественно, обратился к первоисточнику и признал его превосходство. Это отразилось в критических заметках Пушкина; с другой стороны, увлеченный образом Демона, Пушкин обратился к образцам мировой литературы, где этот образ трактуется; отсюда его интерес к романам типа «Мельмот скиталец», к «Аду» Данте и к «Фаусту» Гёте; в 1825 г. он пишет «Сцену из Фауста». Пролог к «Фаусту» в подлиннике был ему известен раньше: стих из него он выбрал эпиграфом к «Кавказскому пленнику» и к «Тавриде» (1822).

[10] См. об этом подробнее: Шимкевич К. А. Пушкин и Некрасов // Пушкин в мировой литературе, 1926. С. 342—344; примечание К. Чуковского к стихотворению «Сват и жених» в «Сочинениях» Некрасова в одном томе. 1934. С. 519.

[11] Редким случаем отражения «Песен» Пушкина в позднейшей литературе является «Морская царевна» Лермонтова (ср. «Яныш королевич»).

[12] Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 3. С. 618.

[13] Этот прием был канонизирован почти всеми подражателями «Домика в Коломне». Ср. у Майкова:

...покойницы Настасьи
Ивановны...

или у Толстого:

...— Здорова ли Евгенья
Семеновна?

Среди таких же мелких канонов этих подражателей следует отметить созвучие имен героинь, всегда приводимых в уменьшительной форме: Параша, Маша, Наташа, Саша, Дуняша.

[14] Указывали на зависимость от данного произведения стихотворения Некрасова «Гробок» (образ мужика, несущего под мышкой гроб ребенка; см.: Шимкевич К. А. Пушкин и Некрасов).

[15] Зависимость стихотворения Огарева от текста, напечатанного в 1837 г., обнаруживается даже в такой детали: дважды он называет памятник «великаном». В 1837 г. по цензурным причинам вместо стиха «Пред горделивым истуканом» было напечатано «Пред дивным русским великаном».

[16] Об отражении «Медного всадника» в лирике Некрасова см. примеч. 30.

[17] Слово «гигант» употреблено Анненским потому, что в большей части изданий почти до наших дней дважды встречающийся эпитет «кумир» («Кумир на бронзовом коне» и «Кумир с простертою рукою») из цензурных соображений заменялся эпитетом «гигант».

[18] Замечу, что вторую песню Лаура поет, произнеся начало стиха. Этот стих заканчивают гости, уже прослушав пение. Данный прием применялся французскими драматургами, вставлявшими в середину стиха чтение прозаических писем и т. п. Каковы бы ни были исторические причины этого, но подобное положение вставной песни в драме свидетельствует о некотором пренебрежении к словесному содержанию пения.

[19] В черновике этого пассажа Б. В. Томашевский конкретизировал аналогию, отметив сходство Альбера и Дмитрия Карамазова *(Ред.).*

[20] След обращения к «Тазиту» имеется еще в «Валерике» Лермонтова. Там упоминается кунак Галуб. Между тем имени такого не существует. Пушкин выбрал для отца Тазита имя Гашуб или Гасуб. Имя это было в печати искажено и долгое время печаталось «Галуб». От этой ошибки Жуковского и произошел Галуб в «Валерике».

[21] Пожалуй, из всех его промахов самый грубый — популяризация положения Мережковского о том, что упомянутые в стихах «В начале жизни» «Два демона — два идеала языческой мудрости: один — Аполлон, бог знания, солнца и гордыни; другой — Дионис, бог тайны, неги и сладострастия»; Пушкин никогда не предвосхищал идей Ницше о происхождении трагедии; в двух демонах естественнее и проще всего видеть Аполлона и Венеру и не делать из этого никаких философских умозаключений.

[22] Ср. из того же стихотворения:

Пред душевными очами
Вновь развернут свиток длинный...

Ср. у Пушкина:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток...

[23] Лит. современник. 1937. № 1.

[24] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1931. Т. 5. С. 173.

[25] Аналогичен эпизод из «Хозяина и работника», гл. IV: «Петруха в шубе стоял с своей лошадью посредине двора и говорил, улыбаясь, стихи из Паульсона (речь идет о популярной учебной хрестоматии 80-х годов); он говорил: „Буря с мглою небо скроить, вихры снежные крутять, ах как зверь она завоить, аж заплачить как дите“». И далее: «Петруха же и не думал об опасности: он так знал дорогу и всю местность, а кроме того, стишок о том, как «вихри снежные крутять», бодрил его тем, что совершенно выражал то, что происходило на дворе».

[26] Лит. современник. 1937. № 1. С. 139.

[27] Надо сознаться, что литература, связанная с этой темой, более богата неудачами, чем положительными достижениями. Нет более печальных сборников, чем те, которые составил Каллаш на тему «Русские поэты о Пушкине». Если даже исключить из этих сборников продукты чистой графомании, то и тогда их характер вряд ли освободится от густого налета унылости.

[28] Окончанию «Египетских ночей» посвящена книга В. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922). Вот вывод автора: «То, что взято Брюсовым у Пушкина, относится к наиболее внешним элементам его поэтического творчества, причем заимствованное изменено до неузнаваемости» (с. 85—86).

[29] В «Дневнике» за 1877 г. Достоевский писал: «Кстати, я спросил: «Помните ли вы в Песнях западных славян...» и т. д., и я вперед за всех отвечаю, что никто не помнит ни «Песни о битве у Зеницы Великой», ни даже и самих «Песен западных славян» Пушкина. Ну, кроме специалистов там каких-нибудь словесников, али старых-старых каких-нибудь стариков. Пусть я гнусно ошибаюсь, но все же я в этом твердо уверен. А между тем знаете ли, господа, что «Песни западных славян» это — шедевр из

шедевров Пушкина, между шедеврами его шедевр». Говоря о «Песне о Георгии Черном» и о «Битве при Зенице Великой», он писал: «Это два шедевра из этих песен, бриллианты первой величины в поэзии Пушкина!»

[30] Конечно, Некрасов пользовался всеми «вольностями» ямба подобно Пушкину; вот для примера стихи его, непосредственно внушенные «Медным всадником»:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Плененный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвьи полночи безлунной,
В движеньи гордой суеты!
(«Несчастные», 1856)

Оригинальные ямбы Некрасова, в которых нет прямой зависимости от Пушкина, таковы же по своему строю и сохраняют те же пиррихии.

СТРОФИКА ПУШКИНА*

1

Естественной единицей счета в стихотворной речи является стих. В самом определении понятия «стих» часто фигурирует этот термин — «единица стихотворной речи». В действительности это определение не вполне точно. Известно, что в отдельных частных случаях это определение даже зыбко. Если оставаться в пределах пушкинского материала, мы иногда не можем с точностью выделить метрическую единицу — стих и, разрешая задачу определения единства стиха, обращаемся к чисто формальному признаку графического единства строки, хотя отлично сознаем, что это графическое единство должно отражать объективное единство, присущее самой звучащей речи, а не ее письменному выражению. Возьмем, например, стихи:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

По графическому принципу мы здесь насчитываем 5 стихов. Однако едва ли не тождественно звучание следующего стихотворного отрывка:

Чем дальше в лес, тем больше дров;
Теперь пошло на молодцов.

* Печатается по изданию: Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 49—184.— *Ред.*

Эти стихи можно записать:

Чем дальше в лес,
Тем больше дров;
Теперь
Пошло
На молодцов.

Таким образом, два стиха превращаются в пять. Существенным отличием первого примера от второго является рифма, заканчивающая строки. Но эта рифма только тогда являлась бы решающей приметой стиха, если бы она была необходимым и достаточным условием единства стиха[1]. Наличие же, с одной стороны, белых стихов, а с другой—внутренних рифм является причиной того, что в отдельных частных случаях рифма перестает быть приметой отдельного существования метрической единицы. Возьмем стихи «Будрыс и его сыновья»:

Три у Будрыса сына, как и он, три литвина.
Он пришел толковать с молодцами.
«Дети! седла чините, лошадей проводите,
Да точите мечи с бердышами.

С точки зрения рифмовки здесь не четыре стиха, а шесть: каждый нечетный стих составляет пару рифмующих стихов. Однако Пушкин не разделил эти стихи графически на пары строк и, следовательно, имел какие-то основания считать каждую такую рифмующую пару метрических элементов за один стих[2].

Я привожу эти примеры не для того, чтобы пересматривать вопрос о том, что такое стих и на чем основано его единство, а для того, чтобы показать, что те средства, которыми пользуется поэт для создания единства стиха, иногда могут служить средством и для его разложения на более мелкие единства, и, наоборот, для сочетания стиховых единиц в более крупные объединения.

В действительности стихотворная речь есть речь, конструктивно распадающаяся на единства разных степеней, и самый стих может быть разложен на более мелкие единицы, и, наоборот, комбинация стихов может создавать более крупные единицы, из которых каждая распадается на ряд стихов.

В отдельных частных случаях, подобных приведенным, мы не можем с достаточной убедительностью сказать, по каким разделам происходит деление речи на основные метрические единицы—стихи и где мы имеем более крупные и более мелкие подразделения.

Нашим предметом является изучение группировки стихов. Раздел метрики, изучающий эти группировки, условно именуется строфикой.

Название это многозначно, а поэтому необходимо остановиться на некоторых определениях, чтобы в дальнейшем наша номенклатура явлений не вызывала бы недоразумений.

По существу, строфика ведает всеми формами группировки отдельных стихов в сложные единства. Однако следует различать две формы объединения стихов.

В одной форме объединение стихов не подчинено никакому циклическому закону. Такова форма «Руслана и Людмилы», южных поэм и т. д. Это не значит, что такое объединение стихов совершенно произвольно. Однако доля произвола настолько велика, что четкая граница между отдельными группами стихов отсутствует, и если даже условно разделить эти поэмы на стиховые группы, то эти группы друг на друга не налагаются, т. е. ни одна из этих групп не воспроизводит остальных по своей структуре. Каждое объединение стихов индивидуально. По отношению к подобным формам можно говорить о «строфической тенденции», но не более. С точки зрения строфики эти произведения аморфны, по крайней мере, так же, как с точки зрения метрики проза аморфна в сравнении со стихом. Эти произведения можно назвать астрофическими, и их изучать следует особо, не в общем ряду форм строфических.

Непосредственным объектом строфики являются стиховые формы, в которых объединение стихов циклично, т. е. каждая группа накладывается на ей подобную в том смысле, что какие-то элементы в этих группах тождественны и расположены в одинаковом порядке.

Формы строфические и астрофические не отделены друг от друга резкой разделяющей чертой. Имеются явления промежуточного характера, но они сравнительно редки у Пушкина. Сюда относятся вольные стансы, которые вообще сводятся к тому, например, что стихотворение все поделено на четверостишия, но порядок рифм в этих четверостишиях не везде одинаков, или даже наряду с четверостишиями, в качестве эквивалентных частей произведения, фигурируют пятистишия. Таково стихотворение «К морю».

С другой стороны, существует особая форма «кусковой» композиции (например, «Леда»), в которой все произведение распадается на небольшие куски, каждый с особым строфическим построением.

Мы пока оставим в стороне эти промежуточные формы и обратимся к формам строго строфическим.

В строгих формах строфических произведений мы имеем точную повторяемость определенных метрических и ритмико-синтаксических признаков, которые разбивают произведение на законченные группы, и каждая такая группа в определенном отношении тождественна прочим. Строфа есть высшее стиховое единство, осуществляемое средствами организации в ритмические группы звучащего (ритмико-интонационного) материала речи. Более крупные единства создаются уже на основе композиционно-тематической.

2

Остановимся на тех признаках, которые формально определяют строфичность произведения и которые отражают средства, при помощи которых строится строфа. Это, во-первых, рифма (вообще говоря, каталектика). Строфа вообще определяется последовательностью рифм.

В пределах пушкинского материала (если оставить в стороне отдельные исключения, относящиеся к черновым опытам) роль рифм сводится к следующему.

Пушкин оперирует двумя родами рифм — мужской и женской. Рифмы дактилические и гипердактилические у него являются редкими исключениями, поэтому в первом приближении можно совершенно ими пренебречь.

Согласно традиции XVIII века и карамзинистов Пушкин пользуется этими рифмами по всем правилам классического французского стихосложения. Эти правила именуются законом чередования (альтернанса). Правила чередования сводятся к двум: два смежных стиха одного рода окончания должны рифмовать друг с другом; два не смежные, рифмующие между собой стиха должны обнимать собою стихи на одну только рифму. Иначе говоря, отклонениями от правил являются следующие случаи.

1. Когда два соседних стиха одного рода окончания не рифмуют друг с другом, например:

Прекрасной дочерью своей
Гордится старый *Кочубей.*
И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.

Здесь помещены подряд два мужских стиха, не рифмующих между собою.

2. Когда между двумя рифмующими, несмежными стихами находятся стихи на две и более рифмы. Таков следующий отрывок Пушкина, одновременно нарушающий и первое правило:

Страшно и скучно. *A*
Здесь новоселье, *B*
Путь и ночлег. *C*
Тесно и душно. *A*
В диком ущелье— *B*
Тучи да снег. *C*

Между стихами на рифму А заключены стихи на рифмы *B* и *C* и т. д.

Первое из этих правил Пушкин считал обязательным только в пределах строфы. При переходе от строфы к строфе это правило иногда не соблюдалось, т. е., например, строфа могла оканчиваться мужским стихом, а следующая строфа начинаться тоже мужским стихом на другую рифму (см., например, «Вольность»).

Французы были гораздо строже в соблюдении этого правила. Достаточно напомнить, что в строгих формах (у Расина, Корнеля и за ничтожными исключениями у Мольера), если один акт трагедии или комедии кончался парой женских стихов, то следующий начинался обязательно парой мужских стихов, хотя эти пары были разделены антрактом[3].

Пушкин часто отступал от этого правила на стыке строф. Точно так же в астрофических формах внутри одной песни поэмы мы иногда находим нарушение этого правила на стыке двух синтаксических периодов («абзацев»):

Встает и, тихо пробираясь,
В уединенный сходит сад.
  Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.

Или:

Но поздний жар уж не остынет
И с жизнью лишь его покинет.
  Не серна под утес уходит.
Орла послыша тяжкий лет...

Так, членение строфическое или синтаксическое для Пушкина было достаточно, чтобы прекратить действие чередования рифм. Обратно — нарушение такого чередования всегда свидетельствует о членении произведения на более мелкие группы.

Однако в отдельных случаях закон чередования соблюдался Пушкиным и в переходах от строфы к строфе. Этот закон соблюдался автоматически, если первый и последний стих строфической группы имели разного рода окончания, например, строфа начиналась женским стихом, а кончалась мужским, или обратно (строфы «Воеводы», «Кавказа»). Но в иных случаях по закону чередования рифм строфа замыкалась стихом того же окончания, что и начальный стих. Таковы, например, октавы. Тогда для соблюдения закона чередования в двух соседних строфах роды окончания обменивались своими местами, т. е. на месте мужского стиха оказывался женский, и обратно. Так написан «Домик в Коломне». Между тем у Пушкина до этого были октавы, в которых закон чередования не переходил границы строфы и где каждая октава одинаково начиналась и заканчивалась женским стихом («Кто видел край, где роскошью природы...»).

Пользуясь разными формами рифмовки (смежной, перекрестной, охватной), удваивая рифму (rimes redoublées), поэт создавал определенную конфигурацию стихов, повторение которой определяло рифменную формулу строфы. В описании отдельных строф всегда приходится начинать как с основного признака — с последовательности рифм внутри строфы.

Возможно построение строфы на основе одной каталектики (последовательности разного рода окончаний), даже при отсутствии рифмы. Примеры этого у Пушкина наблюдаются в хореических строфах.

3

Вторым признаком структуры строфы является определенная последовательность в ней стихов разного размера. В общем случае это сочетание стихов одного рода стопы, но с разным числом стоп. Таковы стихи:

Романов и Зернов лихой,
Вы сходны меж собою:
Зернов! хромаешь ты ногой,
Романов головою.

Но в редких случаях мы имеем объединение в строфе стихов различного рода. Например:

Внимает он привычным слухом
Свист;
Марает он единым духом
Лист...

Односложные четные стихи, конечно, несоразмерны ямбическим нечетным строчкам.

Таковы же куплеты эпиграфа «Пиковой дамы», писанные в подражание песне Рылеева:

А в ненастные дни
Собирались они
Часто,
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
На сто...

Двусложные стихи хореического типа, замыкающие трехстишия, неоднородны с анапестами полных стихов.

Для строфических групп неравностопных характерны два случая:

1) смена размеров совпадает с системой рифмовки, т. е. равные стихи рифмуются между собой;

2) смена размеров не совпадает со сменой рифм.

Первый случай обычнее, особенно в четверостишиях.

Отметим следующие тенденции в расположении рифм и размеров разной длины.

При смешении мужских и женских стихов обычно строфическая группа замыкается мужским стихом (приблизительно $^3/_4$ всех случаев)[4].

При смешении неравных стихов обычно строфическая группа замыкается коротким стихом (90%).

Но при этом характерно, что в таких случаях преобладающим окончанием является не мужское, а женское (около 60%).

Это явление вызывается стремлением к компенсации неравенства стихов, что отчетливо слышно в четверостишиях:

В дыму, в крови, сквозь тучи стрел
Теперь твоя дорога;
Но ты предвидишь свой удел,
Грядущий наш Квирога!

Или:

Тадарашка в вас влюблен
И для ваших ножек,
Говорят, заводит он
Род каких-то дрожек.

Здесь четные стихи по числу стоп короче нечетных, но зато четные стихи обладают лишним неударным слогом, который и компенсирует различие в длине строк[5].

Соединение строк разной длины обычно в одической традиции. Встречается оно в песнях и в балладах. У Пушкина из шестидесяти различных строфических форм около трети построено на неравностопных стихах[6].

4

Третий признак, определяющий единство строфы, это — ритмико-интонационная замкнутость. Этот признак является и определяющим и в то же время подчиненным[7].

Определяющим он является потому, что в речевом отношении строфа равносильна периоду прозаической речи, условно говоря, «абзацу». Но это сказывается только в общей тенденции к синтаксической замкнутости строфы. Точно так же и каждый отдельный стих представляет собой замкнутую речевую единицу — предложение или более или менее обособленную часть предложения.

Но эта тенденция реализуется в системе некоторых метрических и рифмовых признаков, которые вообще и являются жесткой приметой единства строфы. Поэтому возможен перенос (enjambement) между стихами, и так же возможен и перенос между строфами. Примеры этому есть у Пушкина. Так, в «Вольности» читаем:

Где всем простерт их твердый щит,
Где сжатый верными руками
Граждан над равными главами
Их меч без выбора скользит

И преступленье свысока
Сражает праведным размахом...

Здесь фраза, начавшаяся в IV строфе оды, кончается в первых строках V строфы, чему не препятствует даже такое сильное

разграничение этих строф, как столкновение двух нерифмующих стихов мужского окончания на стыке соседних строф.

В данном случае этот перенос мало мотивирован и, по-видимому, не всеми воспринимался как законное явление. Недаром во многих списках оды последние два стиха читаются:

Где преступленье свысока
Разится праведным размахом.

Это искажение пушкинского текста имеет целью разбить синтаксические единицы последних пяти стихов цитированного места и придать начальным двум стихам V строфы некоторую синтаксическую самостоятельность. По-видимому, перенос из строфы в строфу воспринимался как ошибка, которую необходимо поправить.

Известным примером строфического переноса является место из третьей главы «Евгения Онегина»:

И, задыхаясь, на скамью
XXXIX
Упала...

Здесь перенос мотивирован как прием звукописи.

Таким образом, при наличии твердых метрических примет синтаксическое единство не определяет границы строфы.

Однако мы имеем ряд случаев, когда одна только ритмико-синтаксическая примета определяет единство строфы.

Подобно тому как единство стиха имеет внешнее графическое выражение в форме единства строки, точно так же и строфы имеют свои графические средства разделения. Если исходить из этих внешних примет выделения строфы, то мы заметим, что среди строф, насчитывающих по 8 стихов, имеется много таких, которые с точки зрения конфигурации рифм распадаются на два самостоятельных четверостишия перекрестной рифмовки. Таковы строфы стихотворений: «Романс» (1814), «Наполеон» (1821), «Чем чаще празднует лицей» (1831) и т. д.

Формально мы имели бы право разлагать эти стихотворения на четверостишия. Но существо дела этому препятствует. То, что автор сгруппировал эти четверостишия попарно, обязывает нас рассматривать эти стихотворения как писанные восьмистишиями. И действительно, в них после восьми стихов преобладают более глубокие синтаксические разделы, чем после четвертых. Для Пушкина строфической единицей было сочетание из 8 стихов,

которое, конечно, так же распадалось на два четверостишия, как четверостишия, в свою очередь, распадались на два двустишия.

В дальнейшем мы увидим, что Пушкин различно относился к такой синтаксической группировке четверостиший в более крупные строфические единицы, но в целом ряде стихотворений отчетливо это членение не на четверостишия, а на восьмистишия.

Перечисленные признаки позволят нам отличить строфическую форму от астрофической и выделить строфическую группу, равно как и найти ей место в классификации.

5

Следует отметить, что по сложившейся традиции не всякую строфическую группу стихов называют строфой, и за этим, может быть, есть своя доля основания, объясняемая не только капризом номенклатуры, но и существом дела.

Под строфой обычно разумеют только более или менее крупную группу стихов. Если циклический закон распространяется на малое число стихов, то эти короткие группы не называются строфами. Вряд ли в этом случае имеется твердая номенклатурная традиция, и я позволю себе ввести условную номенклатуру, считаясь с обычным словоупотреблением.

Дело в том, что стихи естественно группируются, вообще говоря, попарно. Поэтому, если цикл рифмового построения распространяется на пары стихов, то подобные циклы, как слишком короткие и осуществляемые как бы автоматически, никакой номенклатурой не фиксируются как формы строфические. Однако для двустиший мы будем различать три случая. Первый, наиболее обычный, это — смежная рифмовка александрийского стиха (rimes plates).

Эти чередующиеся пары мужских и женских стихов не членят произведения на группы, и александрийский стих смежной рифмовки представляет собой непрерывный поток стиховой речи, членимый только синтаксически. Тенденция к группировкам двустиший вообще в александрийском стихе этого образца у Пушкина не наблюдается. Произведения этого стиха одинаково начинаются как с пары мужских, так и с пары женских стихов (ср. «Безверие» или «К Овидию»), причем иногда оканчиваются тем же родом окончания, что и начинаются, т. е. содержат

нечетное число двустиший («Послание цензору» начинается и кончается мужской парой стихов, «Желание славы» — соответственно женской парой). Такие стихотворения неразложимы.

Однако могут быть и случаи, когда пары стихов систематически образуют группы, например четверостишия смежной рифмовки («Ворон к ворону летит...», «Туча»). Синтаксические группировки двустиший в этих стихах заставляют нас рассматривать их как писанные четверостишиями.

Но особый случай представляет собой стих «Черной шали». Это произведение разбито на двустишия, резко отделенные друг от друга. Концы двустиший представляют собой совершенно замкнутую единицу в тематическом и синтаксическом отношении. Двустишия равнозначны песенным куплетам. Недаром Пушкин публиковал ее под назbанием «Молдавская песня».

Это произведение следует рассматривать как строго строфическое, несмотря на исключительную короткость строфических единиц. Строфическая форма данной «Молдавской песни» показывает, в среде какой литературной традиции зародился замысел данного произведения. Четырехстопный амфибрахий мужского окончания — размер исключительный как для Пушкина, так и для русской поэзии вообще. Поэтому можно безошибочно определить происхождение данной формы.

«Черная шаль» Пушкина датирована 14 ноября 1820 года. В феврале того же года в «Невском зрителе» появилось стихотворение Жуковского «Мщение», писанное таким же размером (написано оно было еще в 1816 году, но Пушкин, по-видимому, узнал его в печати).

Изменой слуга паладина убил:
Убийце завиден сан рыцаря был.

Свершилось убийство ночною порой —
И труп поглощен был глубокой рекой.

Стихи Жуковского неоригинальны. Они представляют собой перевод из Уланда («Die Rache»). Однако размер русского перевода не воспроизводит точно немецкого оригинала. Переводчик сохранил парное строфическое построение и постоянство мужских окончаний. Но размер, четырехстопный амфибрахий, является выравненной передачей четырехударного акцентного стиха немецкого подлинника:

Der Knecht hat erstochen den edeln. Herrn.
Knecht wär selber ein Ritter gern.

Er hat ihn erstochen im dunkeln Hain
Und den Leib verseuket im tiefen Rhein.

Ясно, что «Черная шаль» восходит не к немецкому оригиналу, а к его русской интерпретации.

Зависимость «Черной шали» от «Мщения» очевидна. Между этими произведениями налицо и тематическая перекличка. Так, второе двустишие «Мщения» предопределяет двустишие «Черной шали»:

Мой раб, как настала вечерняя мгла,
В дунайские волны их бросил тела.

Таким образом, проблема создания песни на основе «местного колорита» Молдавии разрешалась Пушкиным в духе баллад Жуковского[9].

Стих «Черной шали» не вполне уединен в творчестве Пушкина. Но во всех других случаях двустишия сочетаются в более крупные строфические единицы, да и происхождение их, по-видимому, иное.

Не считаются равносильными строфам и четверостишия. Объясняется это относительной короткостью стихотворной группы. С точки зрения рифмовки возможны только три основных типа построения четверостиший: перекрестные, охватные и смежные рифмы. Эта ограниченность комбинаций приводит к тому, что четверостишия вообще гораздо меньше индивидуализированы, чем комбинации большего числа стихов. Одни и те же комбинации применялись в весьма разнообразных стихотворных формах и родах. Таким образом, они не связаны с какими-нибудь жанровыми приметами, или, во всяком случае, эти жанровые приметы чрезвычайно широки и зыбки. По-видимому, это и является причиной, что стихотворения, писанные четверостишиями, обычно не рассматриваются как состоящие из строф. Их именуют обычно стансами (во французском значении этого слова), хотя этимология этого слова (от итальянского stanza) и не оправдывает смыслового различения этого термина от термина «строфы»[10]. Это же распространяется и на пятистишия.

Характерной чертой строфы в узком смысле слова является ее индивидуальный характер. Так как комбинация в шесть стихов и выше (за малыми исключениями) по законам комбинаторных сочетаний повторяется очень редко, то каждая особая строфа в литературной традиции замыкается в пределах узкой сферы

употребления. Она звучит индивидуально. В этом и есть существенное отличие строфы от станса.

Естественно, что должна существовать и верхняя граница строфы, определяемая пределом восприятия цикличности расположения строфических примет. Французские поэтики полагают такой границей 12 стихов. Однако строфа «Онегина» насчитывает 14 стихов и не кажется перегруженной. А. Шенье написал «Jeu de paume» строфами в 19 неравносложных стихов, но этот опыт, пожалуй, следует признать экспериментальным. Строфическое единство в этой оде Шенье на слух едва воспринимается. Чтобы уловить возврат рифм и размеров, необходимо выучить наизусть заранее структуру подобной строфы[11].

Вопрос о теоретическом пределе строфы не может здесь занять нашего внимания. Достаточно констатировать, что у Пушкина нет строф более чем в 14 стихов.

Следует отметить, что к области строфики относятся и явления так называемой «твердой формы», т. е. однокуплетных произведений, построенных по заранее определенному образцу. Для Пушкина вопрос о твердой форме ограничивался формой сонета.

Особое место в классификации строф занимает цепная форма терции, дважды примененная Пушкиным.

6

В собственном творчестве Пушкина мы не замечаем такого разнообразия строфических форм, которое характерно для некоторых поэтов конца XVIII века и даже для отдельных его современников. В этом отношении Пушкин был классиком в строгом смысле этого слова. Поиски причудливых строф не были предметом его творческих заданий. Поэтому мы имеем у него сравнительно ограниченный репертуар циклических форм стихотворений.

Преобладающей формой его являются короткие стансы—четверостишия. При этом и поле применения этих форм сравнительно ограничено. В метрических формах Пушкин также никогда не увлекался изобретательством (в этом отношении резким контрастом по отношению к нему были такие поэты, как Дельвиг или Катенин).

Господствующими метрами Пушкина были ямбы (четырех- и шестистопные) и несколько реже—хореи.

Но любопытно, что не реже, чем стансы равностопные, Пушкин употреблял стансы, построенные на комбинациях стихов разного числа стоп. Это одинаково замечается как в ямбе, так и в хорее.

Из других размеров едва ли не единственным, применяемым Пушкиным в строфических формах, был амфибрахий. Трехсложные размеры занимают особое положение в истории русского стиха, особенно до 30-х годов. Особое положение они занимают и у Пушкина. Естественно, что нам придется рассматривать амфибрахические строфы особо от ямбических и хореических.

Что касается строф в узком смысле слова, то у Пушкина доминируют строфы в шесть и восемь стихов. Имеется только один случай семистишной строфы, относящийся к лицейскому периоду, это «Делия» («Ты ли передо мною...»). И здесь мы имеем преимущественно ямбические и хореические формы — как равностопные, так и смешанные.

Десятистишия у Пушкина исключительно редки. Классической одической строфой он воспользовался только два раза, причем в одном случае в порядке пародирования архаической оды. Лишь два стихотворения («Бородинская годовщина» и «Опытность») написаны десятистишиями, не повторяющими классической канонической строфы оды *(AbAbCCdEEd).*

Из более длинных строф Пушкин употреблял только одну строфу — онегинскую, им самим изобретенную. Эту строфу следует изучить отдельно от других.

7

Из предыдущего явствует, что в строфических произведениях существенно важной чертой является индивидуальный характер строфы. Строфа является своеобразным ритмико-мелодическим рисунком. Совершенно естественно, что более или менее развитая строфа обладает своеобразным эмоционально-тематическим наполнением. Отсюда естественно, что в большинстве случаев строфа прикрепляется к определенному жанру или его подразделению. Из обзоров строфических форм у Пушкина мы убедимся, что для него строфическая индивидуальность стиха всегда сопровождалась определенным тематическим и жанровым наполнением.

Достаточно привести два примера. В Лицее Пушкин написал прихотливой строфой «Воспоминания в Царском Селе». Эта

строфа настолько ассоциировалась в его представлении с темой Царского Села, что, когда он в 1829 году, через пятнадцать лет, снова вернулся к той же теме и написал новые «Воспоминания в Царском Селе», он вернулся и к старой строфе

Точно так же строфа «19 октября 1825 года» («Роняет лес багряный свой убор...») до мельчайших деталей воспроизводится в стихотворении «19 октября 1836 года» («Была пора: наш праздник молодой...»). Повторение было до того полное, что Пушкин, начиная с 1830 года отказавшийся от цезуры в пятистопном ямбе, здесь снова вернулся к ней, чтобы ни в чем не уклониться от образца 1825 года. Так тема лицейской годовщины связывалась у Пушкина с определенной строфической формой.

Можно даже сказать, что строфа есть сама по себе некоторый лирический или эпический жанр (или поджанр), т. е. произведения, объединяемые одинаковостью строф, представляют собой некоторую жанровую общность.

Жанровая общность есть сложное историческое явление. Приметой жанра могут быть разные компоненты художественного произведения в различной их комбинации.

Поэтому и строфа наполняется разным конкретным содержанием в зависимости от исторических условий ее применения. Нельзя a priori очертить круг явлений, анализом которых следует заняться в первую очередь, чтобы охарактеризовать индивидуальность строфы. Эта индивидуальность диктуется для одной строфы одним, для другой—другим. Характеристика строфы не замыкается в определенную форму интонации, ни в известную конфигурацию ритмов. Для художника и ритм и интонация в строфическом оформлении есть явления значащие, т. е. выражающие целый ряд оттенков мысли, чувства, настроения, отношения к внешнему миру, движения темы, композиции произведения и т. д. Достаточно вспомнить правила сонета о выборе и расчленении темы, о подборе слов, чтобы понять, какими иной раз неожиданными чертами может характеризоваться тот или иной частный вид строф. Еще отчетливее заметно это на строфах эпических произведений. Октавы Ариосто и Тасса вызывают в представлении поэта целый мир фантастических образов с их характерным колоритом. Октавы Байрона и английских поэтов переносят нас в сферу романтической иронии и весьма специфического по своим свойствам сюжета шутливой повести с своеобразным построением, где сюжет утопает в литературно-полемических отступлениях.

Таким образом, охарактеризовать природу строф вообще нет возможности. А в беглом обзоре строфики Пушкина это невозможно и в частности, так как описание свойств каждой отдельной строфической формы, с учетом свойственной Пушкину ее особенности, характерной для его произведений, составило бы для каждой строфы предмет особого этюда. Поэтому мы принуждены пользоваться иными средствами, заменив анализ особенностей строфы конкретным указанием на круг произведений, с которым он связан. Самые названия произведений уже показывают в дальнейшем конкретно на характер жанра, определяемого строфой.

Всякий жанр определяется традицией, т. е. присутствующим у художника сознанием принадлежности его произведения к уже существовавшему ранее кругу других произведений. Чем у́же или дробнее жанр, тем конкретнее в сознании поэта круг произведений, определяющих жанр[12]. Вот почему характеристика жанра совпадает с определением его ближайшей генетики. Чем конкретнее и полнокровнее воспринимается строфа, тем более примеров контакта между отдельными произведениями, связанными общностью строфы.

Наличие этой общности так же не свидетельствует о «заимствовании», «подражании», как об этом не свидетельствует и принадлежность произведения к более широкому жанру. Дело идет не о подражательности, а о литературном фоне, на котором развиваются новые явления литературы, оригинальность которых нисколько не ущерблена существовавшей до них традицией в литературе. Это соотношение между литературной оригинальностью и литературной традицией выразил Пушкин в словах: «Обряды и формы должны ли суеверно порабощать литературную совесть? Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» (черновой набросок письма по поводу «Бориса Годунова»).

Избрать строфу значит овладеть языком данной строфы. Язык строфы определяется ее исторической судьбой, т. е. определенным образцом, писанным в данной форме.

Пушкин крайне редко обращался к строфическому изобретательству и отлично владел художественным наследием прошлого; можно заранее заключить, что, обращаясь к той или иной

строфической форме, Пушкин заранее воспринимал ее в круге жанровых, эмоциональных и тематических ассоциаций с другими произведениями, в которых эта строфа уже употреблялась. Как писались стихи на голос, так же они писались и на строфические мотивы. Иногда это даже совпадало. Так, «Рефутация г-на Беранжера», распевавшаяся на определенный мотив, в силу этого восприняла и строфу песенки Дебро.

Литературная традиция никогда не связывала оригинальности творчества Пушкина. Основная черта его творчества это — то, что он умел быть оригинальным именно тогда, когда продолжал традицию. Поэтому-то его поэзия так крепка корнями в прошлом и тем не менее всегда обращена в будущее.

Мы уже видели на примере «Черной шали», как строфа, избранная Пушкиным, обнаруживает литературную традицию, от которой он отправляется. И в этом смысле весьма показательны литературные традиции, на которых основаны строфические формы Пушкина.

Источником строфических форм Пушкина является прежде всего русская поэзия XVIII и начала XIX века.

Однако прямо или косвенно на выборе строф отразились и западные традиции. Естественно, что в первую очередь эти традиции следует искать во Франции. Существуют издавна освященные обычаем законы соответствия между силлабическим стихом французов и русским стихом. Согласно этой традиции четные стихи французов передаются русским ямбическим стихом, а нечетные — хореическим[13]. Отсюда ясно, что любая французская строфа могла быть адекватно передана русским стихом двухсложного размера. Строфические же традиции французской литературы обильны. Это в первую очередь разнообразные формы оды. Начиная с Малерба французская ода была отлично известна Пушкину. Оды Ж. Б. Руссо заучивались в Лицее и входили в литературное воспитание как высшие образцы классической лирики. Таковы же были и оды Лебрена. Наконец, элегические оды сентиментальной лирики эпохи Империи не остались также без следа в творчестве Пушкина.

Наряду с одами следует учитывать и разнообразие французских стансов, в частности стансов Вольтера. Известные стансы Сидевилю («Si vouns voulez que j'aime enocore...») Пушкин перевел, стараясь сохранить их строфическое своеобразие («Ты мне велишь пылать душою...»). Наконец, необходимо учитывать и возможность передачи богато представленных во Франции форм песни.

Любопытно, что, отразив в своем творчестве классическое наследие французской литературы, Пушкин решительно отбрасывал все доклассические формы французской лирики, вроде триолетов, рондо и т. п.[14] Эти литературные «забавы», дискредитированные в достаточной степени к началу XIX века, казались Пушкину недостойными внимания, хотя старшие карамзинисты не отказывались от их воспроизведения. Заодно с триолетами Пушкин долгое время отрицал и сонеты, пока не пересмотрел этого вопроса под натиском романтической поэзии на Западе и в России. Менее органичны влияния других культур. Немецкие и итальянские строфы, встречающиеся у Пушкина, по-видимому, проникали к нему только при посредстве русских имитаций. К концу 20-х годов источником некоторых строфических форм являлась английская поэзия, но сфера ее влияния довольно ограниченна. Кроме того, английские стихотворения не давали возможности адекватно передавать их в русских стихах, еще связанных с классической традицией. Поэтому передача английских форм является одновременно и их приспособлением. Наконец, польская поэзия дала Пушкину строфу «Будрыс и его сыновья».

8

Приступая к обзору реального материала строф Пушкина, мы должны отметить сложность вопроса о классификации материала. Строфа является комбинацией различных признаков. Здесь присутствуют и признаки объема, и признаки конфигурации рифм и сочетания размеров, и признаки жанра и литературной традиции, и, наконец, степень оригинальности того или иного сочетания стихов в строфе. Вряд ли хоть один из этих признаков является одинаково доминирующим во всех строфических формах. А следовательно, мы лишены единого логического признака деления. Да и надо признать, что логические основы классификации, примененные к жизни исторических явлений, всегда несколько искажают картину действительности, в которой всегда присутствуют сложные связи, ускользающие от сетки логической рубрикации. Естественнее всего было бы вести изложение хронологически, но этому препятствует, с одной стороны, природа материала, создающая большие неудобства при переходе от явлений одной формы к явлениям совершенно другого характе-

ра, а с другой стороны, препятствует то, что исследуемый материал далеко не охватывает всего творческого наследия Пушкина. Поэтому я позволю себе расположить материал по метрическим признакам. Это превратит изложение в ряд коротких этюдов об отдельных строфических формах Пушкина. Сам материал покажет, как Пушкин обращался с разными строфическими формами.

Естественно, что все отдельные случаи мы должны осознавать на фоне общей эволюции творческого пути Пушкина. Поэтому я не задерживаюсь на характеристике литературной функции данного произведения в творчестве Пушкина, заранее предполагая известным как творческий образ Пушкина вообще, так и его эволюцию и связь называемых здесь произведений с общей проблематикой творчества Пушкина и его путей.

Привлечение всех этих материалов в изложение привело бы к необходимости делать обширные экскурсы в сторону от поставленной задачи — описания и систематизации строф, употребляемых Пушкиным.

9

По метрическим признакам выделим в первую группу ямбические строфы Пушкина. Среди них сначала обратимся к коротким строфам, или стансам. В свою очередь, эти короткие строфы будем подразделять на равностопные и неравностопные.

Наименьшей длиной равностопных ямбических стансов Пушкина являются четверостишия.

Мы уже говорили, что двустишия классического типа александрийского стиха нельзя рассматривать как строфическую форму. Этот александрийский стих представлен преимущественно в раннюю пору деятельности Пушкина и является прямым наследием XVIII века. Александрийский стих удобнее изучать не со строфической, а с метрической точки зрения.

Итак, обратимся к четверостишиям ямбического размера. Естественно, что наибольшее число таких четверостиший писано четырехстопным ямбом. Это преимущественно четверостишия перекрестной рифмовки, замыкаемые мужским стихом формулы *AbAb*[15] (44 случая). Сюда относятся из ранних стихов Пушкина «Старик» (1814?), из позднейших «Я помню чудное мгновенье...», «Цветок засохший, безуханный...», «Брожу ли я вдоль улиц

шумных...» и др. Подобные стансы наиболее характерны для 20-х годов. Последние стихотворения такого рода писал Пушкин в 1830 году («В часы забав...» и Постскриптум к «Моей родословной»).

Близки к этому же типу четверостишия обратного чередования рифм, т. е. замыкаемые женским стихом, по формуле *аВаВ* (16 случаев). Сюда относятся «Аквилон», «Анчар» и др.

Обе формы перекрестных четверостиший четырехстопного ямба не имеют точного прикрепления к определенному лирическому жанру. Это вообще «лирические стихотворения», самого разнообразного содержания, характерные именно для 20-х годов пушкинской лирики. В этом отношении любопытно одно исключение. На годы после 1830 падает только одно стихотворение. Оно написано по формуле *аВаВ,* т. е. с женским окончанием последнего стиха. Оно имеет определенный жанровый характер. Это баллада «Гусар». По-видимому, в 30-х годах эта форма перестала быть для Пушкина нейтральной, и он применяет ее в особой функции, резко отличая от тем лирики 20-х годов.

Искать исторические корни подобных форм не приходится. Подобные перекрестные четверостишия четырехстопного ямба были широко распространены во всей лирике 20-х годов. Формы эти не были новыми. Уже Ломоносов культивировал четверостишные ямбы в «Одах духовных», лирико-медитативный характер которых определил употребление подобных размеров в дальнейшем развитии русской поэзии. Спорадически этот размер встречается почти у всех поэтов XVIII века, но получает особое распространение только в XIX веке, в связи с жанровым перераспределением лирики и отмиранием канонических лирических форм, культивировавших иные размеры и строфы.

Среди четверостиший Пушкина особое место занимают охватные формы аВВа. Такой формой стансов написаны два стихотворения: «Храни меня, мой талисман...» (1825) и «19 октября 1827». Любопытно, что в обоих стихотворениях имеются тематические повторения целых стихов. В первом начальный стих первой строфы является замыкающим для всех остальных строф; во втором оба четверостишия начинаются одинаково: «Бог помощь вам, друзья мои...» Впервые эта форма появляется в «Руслане и Людмиле» (песнь IV), где три строфы с однообразно замыкающим стихом — «Приди, о путник молодой» — обрамлены повторенной строфой рифмовки *аВаВ* («Ложится в поле мрак ночной...»). Во всех случаях однообразно выдержана форма четверостиший,

начинающихся и замыкающихся мужским стихом, т. е. нарушающих чередование при переходе от строфы к строфе. С чередованием (т. е. по формуле *аВВа АввА* и т. д.) строфа эта применена в стихотворении 1821 года «Десятая заповедь». В стихотворении «Что в имени тебе моем?..» трижды повторенная строфа *аВВа* (без чередования) замыкается строфой *аВаВ*.

Примером парной рифмовки по формуле *ааВВ* являются строфы из «Полтавы» (1828): «Кто при звездах и при луне...» Того же строя стихотворение «Не знаю где, но не у нас...», но без графического разделения на четверостишия.

Среди четверостиший других ямбических размеров мы имеем у Пушкина представленные единичными стихотворениями формы перекрестной рифмовки по формуле *АвАв* (последний стих мужской). Стихотворение «Погреб» лицейского периода писано трехстопным ямбом и примыкает к формам эпикурейской или анакреонтической лирики[16], и стихотворение «Там у леска...» писано пятистопным ямбом, являвшимся в эти годы приметой оссианической и элегической лирики. Кроме того, той же строфой, но без графического разделения писана элегия «Не спрашивай...» (1817).

Затем мы имеем перекрестную формулу *аВаВ* (последний стих женский) в стихотворении «Коварность» (1824) пятистопного ямба (без графического разделения) и в двух стихотворениях шестистопного ямба: «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...» (1832) и во фрагменте «Чу, пушки грянули!..» (1833).

Особой структуры строфа «Певца» (1816). Это четверостишие пятистопного ямба охватной рифмовки *аВВа,* с присоединением начальных слов строфы. Все рефрены однообразно построены в форме вопроса: «Слыхали ль вы?», «Встречали ль вы?», «Вздохнули ль вы?». Сложность построения усугубляется повторением в каждой строфе второй строки:

Певца любви, певца своей печали.

Таким образом, все женские рифмы в стихотворении одинаковы[17].

Хотя нам и неизвестен прототип подобной строфы и, следовательно, можно предположить, что она изобретена Пушкиным, но все эти повторения явно тяготеют к форме романса. Повторение начальных слов строфы в качестве припева мы находим, например в «Стансах» И. И. Дмитриева:

Я счастлив был во дни невинности беспечной,
Когда мне бог любви и в мысль не приходил:
О возраст детских лет! почто ты был не вечный?
Я счастлив был.

Разница та, что у Дмитриева этот припев сам является рифмующим стихом четверостишия. Подобное повторение начальных слов без рифмы является канонизованной формой французского рондо. Всякого рода повторения вообще свойственны песням и романсам.

Вот пример из таких романсов, близких по структуре к пушкинскому, «Les Adieus d'une bergère» Мильвуа:

Adieus vous dis, fleur tendre et solitaire,
Qu'en mon enclos je cultivais jadis,
Pour votre emploi ne la supçonnis guère:
Ne vous connus que quand je vous perdis.
Adieux vous dis.

Начальные слова, рефрен и заключительное слово четвертого стиха повторены в каждой строфе (всего в романсе пять куплетов). Аналогично построен весьма популярный в свое время романс Купиньи «Il est trop tard» (1799), и вообще эта фактура характерна для сентиментального романса эпохи Консульства и Империи[18].

10

Значительно разнообразнее форма стансов, построенных на сочетании ямбических стихов разных размеров.

Наиболее употребляемой из всех подобных размеров является форма, в которой сочетаются чередуясь шести- и четырехстопные ямбы, рифмуемые по формуле *aBaB* (последний стих — женского окончания). Если оставить в стороне лицейский мадригал «К. А. Б.», который только случайно воспроизводит данную конфигурацию стихов, мы получим цикл стихотворений, очень близких друг другу по эмоционально-тематическому характеру. Это — «Под небом голубым...» (1826), «Воспоминание» (1828), «На холмах Грузии...» (1829). Несколько в стороне от этих стихотворений стихи, обращенные к Гнедичу, «С Гомером долго ты беседовал один...» (1832). По-видимому, та же строфа в недоработанном фрагменте «Ты просвещением свой разум...» (1834).

Структура этой строфы имеет особенности. Деление на четверостишия проведено неотчетливо. Во всяком случае, Пушкин не разделял эти стихи графически на отдельные четверостишия и давал сплошным потоком. Тем не менее синтаксическое членение именно на четверостишия достаточно ясно.

Строфы эти не изобретены Пушкиным. На правильной смене двенадцати- и восьмисложных стихов (соответствующих шести- и четырехстопному ямбу) построены так называемые французские «ямбы», особенно ставшие популярными после появления в 1830 году книги «Ямбов» О. Барбье[19]. Предшественником Барбье явился А. Шенье, написавший несколько «ямбов» таким же размером. Один из этих ямбов Пушкин цитировал в примечаниях к элегии «Андрей Шенье».

Comme un dernier rayon comme un dernier zéphire
Anime la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essage encor ma Lyre
Peut-être est ce bientôt mon tour.

Но не эти ямбы были источником пушкинской строфы. Ямбы Шенье и Барбье имели своим предшественником эподы Горация:

Beatus ille procul hegotiis
Ut prisca geus mortolium
Paterna rura bobus exercet
Solutus omni fenore.

Но в свою очередь, переводя латинские метры на французскую строфу, Шенье обратился к уже существовавшему во Франции образцу, не связанному с сатирическими ямбами Горация. У Шенье и Барбье сатирический тон горациевых ямбов возобладал в качестве окраски данной строфы. Эта сатира совершенно отсутствует в элегических стихах Пушкина. Но если мы обратимся к французскому прототипу строфических построений Шенье и Барбье, мы установим правильную генеалогию пушкинской строфы. Я имею в виду знаменитую предсмертную оду Жильбера «Ode imitce da plusieurs psaumes» (1780), известную под названием «Прощание с жизнью»[20].

Особенно известна была строфа из этой оды:

Au banquet de la vie infortune convive,
J'apparas un jour, et je meurs;
Je meurs, et sur ma tombe oú lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs.

В элегической лирике конца XVIII века и начала XIX века ода Жильбера послужила предметом многочисленнейших вариаций и подражаний, чему способствовала и поэтизация биографии Жильбера. Имеются реминисценции из этой оды и у Пушкина. Они неоднократно отмечались. Это известные стихи из лицейского послания А. М. Горчакову (1817):

Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру.
И не придет друг сердца незабвенный
В последний миг мой томный взор сомкнуть...[21]

Другая строфа этой оды, тоже часто цитируемая, отразилась в другом стихотворении Пушкина той же поры. Жильбер писал:

Salut, champs que j'aima is, et vous verdure
Et vous riant exil des bots!
Ciel, pavillon de l'homme admiralle nature,
Salut pour la dernière fois!

Пушкин ему вторил («Я видел смерть...», 1816):

Небес лазурная завеса,
Любимые холмы, ручья веселый глас,
Ты, утро — вдохновенья час,
Вы, тени мирные таинственного леса,
И все — прости в последний раз.

В последнем примере любопытно и то, что два последних стиха воспроизводят ритмический рисунок оригинала.

Однако строфа Жильбера попала к Пушкину через посредников. Отмечу отличие французской строфы от пушкинской. У Жильбера, как и в ямбах Шенье и Барбье, нечетные стихи женские, а четные — мужские. Между тем у Пушкина мы имеем обратное явление. То, что на русском языке именно короткие стихи имеют женское окончание, объяснимо тем законом компенсаций неравных строк, о котором говорилось. Но если бы Пушкин непосредственно воспроизводил строфу французского оригинала, он бы, вероятно, не отступил в этом от подлинника. Недаром в последнем примере реминисценции из Жильбера он точно воспроизвел в трех последних стихах чередование мужских и женских стихов оригинала[22]. Но у Пушкина в памяти было два русских образца перенесения строфы Жильбера в

русскую поэзию. Первый из них — это «Выздоровление» (1807) Батюшкова:

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет,
Так я в болезни ждал безвременно конца,
И думал: Парки час настанет[23].

Известно, что Пушкин обратил свое внимание на начальные строфы этого стихотворения, отметив неточность образа. Не без полемики с Батюшковым он включил этот образ ландыша во вторую главу «Евгения Онегина» (строфа XXI).

Но стихи Батюшкова лишь отдаленно связаны с одой Жильбера, перекликаясь с ней темой умирающего поэта, ставшей к этому времени избитой.

Другой образец русской передачи оды Жильбера является простым переводом этого стихотворения. Это — «К провидению» Гнедича (1819):

Увы! минутный гость я на земном пиру,
Испивши горькую отраву,
Уже главу склонял ко смертному одру,
Возненавидя жизнь и славу.

Уже в последний раз приветствовать я мнил
Великолепную природу.
Хвала тебе, мой бог! ты жизнь мне возвратил,
И сердцу гордость и свободу!

Перевод Гнедича вместе с его переводом «Андромахи» появился на страницах «Сына отечества» тогда, когда Пушкин уже был на юге. Он немедленно по получении журнала написал Гнедичу:

«Видел я прекрасный перевод Андромахи, которого читали вы мне в вашем эпикурейском кабинете, и вдохновенные строфы:

Уже в последний раз приветствовать я мнил
и проч.

Они оживили во мне воспоминанья о вас и чувство прекрасного, всегда драгоценное для моего сердца...» (Каменка, 4 декабря 1820 года).

Оба цитированных стихотворения, отправляясь от строфы Жильбера, придают ей тот именно вид, который и усвоен был Пушкиным: женские и мужские окончания поменялись местами.

Этот признак заставляет нас признать, что Пушкин воспроизвел не строфу французского оригинала, а его русские имитации.

Ода Жильбера была написана до эпохи расцвета элегии во Франции. Недаром и определялась она не как элегия, а как подражание псалмам (т. е. духовная ода). Это был смешанный жанр, содержавший в себе и элементы тех эмоций и настроений, которые позднее стали достоянием элегии. В век Парни и Мильвуа ода Жильбера воспринималась как чистая элегия.

Строфа Пушкина, происходящая от данной оды, является специфически элегической. Все три элегии, писанные этой строфой, объединены единой темой — воспоминания. Устранен лишь мотив воспоминаний предсмертных, что и естественно: тема умирающего поэта была решительно дискредитирована в середине 20-х годов.

Может возникнуть вопрос, чья же роль как передатчика этой строфы была значительнее для Пушкина: Батюшкова или Гнедича. Придется склониться, пожалуй, в пользу Гнедича. Об этом косвенно свидетельствует то, что последнее стихотворение, писанное в данной форме, адресовано Гнедичу. Обращаясь к нему, Пушкин избрал ту именно строфу, которой он был обязан самому Гнедичу. Самую форму стихотворения он избрал в тесной связи с адресатом послания. Вряд ли необходимо оговаривать тот факт, что данная строфа, имевшая определенную традицию и связанная с определенным комплексом мотивов, приобрела у Пушкина совершенно оригинальное воплощение и свойственный только ему индивидуальный отпечаток.

11

Из других форм смешанных четверостиший с правильным чередованием стихов встречается у Пушкина строфа, состоящая из чередования четырех- и трехстопных ямбов, рифмовки *AbAb* (последний стих мужской). Так написана «Слеза» (1815):

Вчера за чашей пуншевою
С гусаром я сидел,
И молча с мрачною душою
На дальний путь глядел.

Подобные строфы часто встречаются в поэзии начала века. Имеются они у Жуковского, например «Мотылек» (1814):

Вчера я долго веселился,
Смотря, как мотылек
Мелькал на солнышке, носился
С цветочка на цветок.

Так же написан «Убийца» Катенина, прогремевший в свое время. Однако «гусарская» тема «Слезы» заставляет предполагать прототип пушкинской строфы не в этих стихотворениях, а в «Пленном» Батюшкова (1814):

В часы вечерния прохлады
Любуяся рекой,
Стоял, склоня на Рону взгляды
С глубокою тоской,
Добыча брани, русский пленный,
Придонских честь сынов,
С полей победы похищенный
Один толпой врагов.

Впрочем, Пушкин несколько видоизменяет строфу Батюшкова. В «Пленном» стихи сгруппированы в восьмистишия. Пушкин разложил эту строфу на четверостишия[24].

Любопытно собственное замечание Пушкина по поводу строфы «Пленного»: «Он неудачен, хотя полон прекрасными стихами.— Русский казак поет, как трубадур, слогом Парни, куплетами французского романса» (1830).

Трудно, однако, расшифровать, имел ли в виду Пушкин точное совпадение строфы Батюшкова с каким-нибудь французским романсом или же общий ритмический тип строфы. Дело в том, что строфа «Пленного» нетипична для французского романса. Зато чрезвычайно распространена была строфа в 8 стихов с обратным движением женских и мужских стихов, типа «Певца во стане русских воинов» (или, точнее, «Мечтателя»). Но строфа эта не связана с «трубадурной» поэзией[25]. К трубадурному жанру применялась другая строфа, с тем же движением форм, что и у «Пленного», но с укороченными четными стихами. Строфа эта известна в русском языке по переводу Жуковского из Монкрифа «Алина и Альсим», по «Усладу» Катенина и др. Строфа эта, идущая, кажется, от Монкрифа, считалась специфически «трубадурной». Вот, например, строфа романса Виже «L'Asence»:

Las! plaignez la triste aventure
Du troubadour;
Son cocur aimait d'amitie pure
Objet d'amour,

Veút senti pour tendre maîtresse
Un si doux feu;
Lui semblat, le vojant sans cesse,
Le voir trop peu[26].

То, что Пушкин думал о подобной строфе, доказывается и тем, что у Парни действительно имеется романс, писанный такой формой («Vous que de l'amoureuse ivresse», 1777). Это дает основание думать, что наиболее характерным в данной строфе для Пушкина было при смене длинных и коротких строк сохранение мужской рифмы на четных местах. Сам Пушкин подобной строфы не употреблял.

12

По-видимому, таким же разложением на четверостишия строфы «Певца во стане русских воинов» является четверостишие стихотворений «Мансурову» (1819) и «Генералу Пущину» (1821).

Строфа «Певца во стане русских воинов» была предметом подражаний Пушкина, но с нею он обращался свободно. В оригинале строфа Жуковского состоит из двенадцати стихов, представляющих собой соединение трех аналогичных четверостиший четырех- и трехстопного ямба, срифмованных по формуле *aBaB* (последний стих женский)[27]:

На поле бранном тишина;
Огни между шатрами;
Друзья, здесь светит нам луна,
Здесь кров небес над нами.
Наполним кубок круговой!
Дружнее! руку в руку!
Запьем вином кровавый бой
И с падшими разлуку.
Кто любит видеть в чашах дно,
Тот бодро ищет боя...
О, всемогущее вино,
Веселие героя!

Стихи Жуковского рано стали формой пародических сатир. Таковы стихи Батюшкова «Певец в беседе славяноросов». Несомненным подражанием-пародией «Певца» является стихотворение «Пирующие студенты» Пушкина (1814). Однако Пушкин не придерживался точно объема строфы Жуковского. Он сводит в

строфы неравное число четверостиший. Только в трех строфах насчитывается по 12 стихов; в шести по 8 стихов и в одной 16. Таким образом, явно воспроизведя строфу Жуковского, Пушкин не придерживается арифметической точности при объединении четверостиший в строфе и считает возможным пользоваться свободой. Подобная свобода вызвана в какой-то мере различием в воспроизведении интонационной системы стихотворной композиции у Жуковского и у Пушкина. У Жуковского принцип синтаксического связывания и интонационной симметрии проводился гораздо последовательнее, чем у Пушкина, руководившегося в композиции стихов более логическим началом, чем интонационно-мелодическим. Для Жуковского вообще типично построение строф из сведенных воедино тождественных четверостиший, причем обычно соединение именно трех четверостиший. Для Пушкина эта форма строфы чужда. Четверостишия его гораздо автономнее, и далее сведения двух четверостиший в одно восьмистишие он вообще не идет.

Поэтому и строфы стихотворения «Мечтатель» (1815), насчитывающие только по 8 стихов, мы должны признать за видоизменение строф «Певца во стане».

На первый взгляд это эпикурейское мечтательное стихотворение не имеет ничего общего с военной песнью Жуковского. Внимательное сличение этих стихотворений показывает, что они гораздо ближе по теме друг к другу, чем это можно было бы предполагать. «Мечтатель» Пушкина—стихотворение, полемически направленное против тезиса «Певца во стане». Жуковский призывает воинов на бой «за славой». Пушкин решительным образом склоняется к «мирной неге». Поэтому все в стихах Пушкина контрастно теме Жуковского. Этот контраст подчеркивается рядом лексических и тематических параллелей. Если Жуковский начинает стихи с пейзажа, построенного на рифмующихся словах «луна» и «тишина», так же начинает и Пушкин:

По небу крадется луна,
    На холме тьма седеет,
На воды пала тишина,
    С долины ветер веет...

Но Жуковский ведет певца в стан, на пирушку воинов. В «Мечтателе» певец стремится к ленивому одиночеству. Жуковский выразил это в строфе:

Так, братья, чадам Муз хвала!
Но я — певец ваш юный!..
Увы! почто судьба дала
Не звучные мне струны!
Доселе тихим лишь полям
Моя играла лира!
Вдруг жребий выпал: к знаменам!
Прости, и сладость мира,
И отчий край, и круг друзей,
И труд уединенный!
И всё!.. Я там, где стук мечей,
Где ужасы военны!

Пушкин почти теми же словами рисует совершенно противоположное, его мечтатель бежит «от бранных знамен» в тихое уединение:

И тихий, тихий льется глас;
Дрожат златые струны.
В глухой, безмолвный мрака час
Поет мечтатель юный[28];
Исполнен тайною тоской,
Молчаньем вдохновенный.
Летает резкою рукой
На лире оживленной.

Если Жуковский говорит:

Хвала вам, чада прежних лет!
Хвала вам, чада славы!
Дружиной смелой вам вослед
Бежим на пир кровавый!..

Мечтатель Пушкина восклицает:

Пускай...
И бранны вьются знамена,
И пышет бой кровавый —
Прелестна сердцу тишина;
Нейду, нейду за славой.

Жуковский провозглашает хвалу воинам. Пушкин с тем же обращается к мирной музе:

И муза верная со мной:
Хвала тебе, богиня!

Так последовательно тема Жуковского подвергается полемической переработке. Единство строфы подчеркивает это единство темы и полемическую направленность стихотворения.

13

Из других форм ямбических четверостиший смешанного размера, употребляемых Пушкиным, мы уже не находим форм с такой же определенной ориентацией на традицию или на индивидуальное произведение.

1. Строфическая форма стихотворения «К ней» (Эльвине) (1815), состоящая из трех шестистопных ямбов и замыкающего трехстопного стиха, с перекрестной рифмовкой (последний стих мужской):

Эльвина, милый друг, приди, подай мне руку,
Я вяну, прекрати тяжелый жизни сон;
Скажи — увижу ли... на долгую ль разлуку
Я роком осужден?[29]

Подобная строфа имеет большую традицию, но не в элегической, а в одической поэзии. Так написана одна из знаменитейших од Малерба, первую строфу которой постоянно цитируют в учебниках поэтики как образец затрудненной метафоры (1627):

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête:
Prend ta foudre, Louis, et va comme un lion
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la ribellion[30].

Эта строфа получила распространение во французской одической лирике. Такого же построения пользовавшаяся большой популярностью ода Тома «О должностях общества» (1762). Эта ода была переведена Нелединским-Мелецким с сохранением размера подлинника (1813):

Проснися, отложи губительну беспечность,
О смертный! и потщись полезным свету быть.
Не медли! Близок час! Глубокий мрак на вечность
Готов тебя покрыть [31].

Если строфа «Эльвины» воспроизводит эту одическую строфу, то здесь Пушкин, в противоположность тому, что мы встречали раньше, не считается с жанровой традицией строфической формы и переносит ее из жанра омертвевшей для него оды в живой и актуальный жанр элегии. Естественно, что при таком перенесении трансформируется эмоциональное звучание строфы.

Близка к этой форме ода Мордвинову (1826), но там мы видим

иную последовательность рифм (перекрестная рифмовка, замыкаемая женской рифмой, а последний стих насчитывает четыре стопы):

Под хладом старости угрюмо угасал
Единый из седых орлов Екатерины.
В крылах отяжелев, он небо забывал
И Пинда острые вершины.

Строфа эта традиционна во французской оде. Мы находим ее у Ж. Б. Руссо, Вольтера, Лебрена. Но вряд ли Пушкин обращался непосредственно к французским источникам. Эта форма имела уже русскую традицию. Так написана Державиным «Евгению. Жизнь Званская» (1807):

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей,
И чужд сует разнообразных!

Эти стихи Державина хорошо знакомы были Пушкину. Из них он взял эпиграф к «Осени»:

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?

Независимо от Державина эту строфическую форму употребил в 1806 году Жуковский, перенеся ее в элегический жанр. Так он написал «Вечер»:

Ручей, виющийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием катишься ты в реку!
Приди, о Муза благодатна...

В дальнейшем Жуковский несколько раз возвращался к этой форме, но, по-видимому, уже не без влияния «Жизни Званской» Державина. Так, в 1815 году он написал «Славянку», сельский пейзаж которой, с одной стороны, повторяет элегическую линию «Вечера», а с другой — сближается с конкретными чертами описания Званки:

И вдруг открытая равнина предо мной:
Там мыза, блеском дня над рощей озаренна;
Спокойное село над ясною рекой,
Гумно и нива обнаженна.

Но не эта элегическая линия отразилась на стихотворении Пушкина, характеризуемом политическим пафосом оды. По-видимому, отправным моментом была ода-элегия Жуковского 1809 года «На смерть фельдмаршала графа Каменского». Со стихами Жуковского оду Пушкина сближает общий приподнятый тон и архаическая лексика:

Еще великий прах... Неизбежимый Рок!
Твоя, твоя рука себя нам здесь явила;
О, сколь разительный смирения урок
Сия Каменского могила!

Стихотворение Жуковского, посвященное образу деятеля XVIII века, подсказало Пушкину строфический мотив для оды, обращенной к Мордвинову, точно так же связанному с той же эпохой, что и Каменский[32].

2. Несколько уединенное место занимает строфа «Памятника», отличающаяся от предыдущей местами женских и мужских стихов (последний стих мужской). Пушкин не воспроизвел строфы державинского «Памятника». Впервые она применена Пушкиным в составе «Наполеона на Эльбе» (1815, два заключительных четверостишия).

Неясно, опирался ли здесь Пушкин на русскую традицию. Строфа эта встречается у французских одописцев (у Ж. Б. Руссо ода 1716 года графу Цинцендорфу, у Лебрена известная ода молодому Расину 1755 года), однако нет ничего общего между этими произведениями и «Памятником», кроме принадлежности к общему жанру оды.

По-видимому, здесь Пушкин не имел в виду никакого определенного образца.

Впрочем, здесь необходимо учесть, что именно одну из од Горация («Odi profanum vulgus et arceo») подобной строфою перевел В. В. Капнист:

Непросвещенну чернь с презреньем изгоняю,
А вы! безмолвствуйте: парнасских жрец богинь,
Для юношей и дев стихи я воспеваю
Еще неслыханны донынь[33].

3. Так же уединенна строфа послания В. Ф. Раевскому (1822), состоящая из чередований пяти- и четырехстопных ямбов с перекрестной рифмовкой и женским стихом в конце.

Ты прав, мой друг — напрасно я презрел
Дары природы благосклонной.
Я знал досуг, беспечных муз удел,
И наслажденья лени сонной...

Мне неизвестен прототип этой оды[34], но любопытно, что одновременно с Пушкиным и независимо от него эту строфу (сведенную из двух четверостиший в восьмистишия) применил Рылеев в думе «Борис Годунов»:

Москва-река дремотною волной
Катилась тихо меж брегами;
В нее, гордясь, гляделся Кремль стеной
И златоверхими главами.

Это совпадение, причина которого пока неясна, может быть не случайно. Дума Рылеева была напечатана в конце декабря 1822 года[35].

14

Мы рассмотрели ямбические формы Пушкина, не превышающие четырех стихов. Из более длинных форм отметим пятистишия четырехстопного ямба. Пушкин пользовался только одной конфигурацией рифм, которая получается из перекрестной рифмовки при удвоении третьего стиха. Но порядок мужских и женских рифм у него встречается различный.

В стихотворении «П. А. Осиповой» (1825) замыкающий стих женский (формула *aBaaB*):

Быть может, уж недолго мне
В изгнаньи мирном оставаться,
Вздыхать о милой старине
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться[36].

Обратное следование окончаний (*AbAAb*) в двух стихотворениях 1830 года — «Паж» и «В последний раз...»:

В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь воспоминать.

По-видимому, жанровая характеристика этой строфы весьма нейтральна, подобно тому, что мы наблюдали по отношению к четверостишиям перекрестной рифмовки[37]. Подобная рифмовка встречается у Пушкина в вольных стансах «К морю» (1824) на фоне обычных четверостиший. В этом стихотворении два пятистишия такой структуры (и одно по формуле *aBaBa*).

Пятистишия Пушкина — не его изобретения. Они встречались и ранее, например у Капниста — «Другу моему»:

Взгляни, как, снегом покровенны,
Высоких гор верхи блестят;
Как сосны инеем нагбенны,
И реки, льдом отягощенны,
В брегах оцепенев стоят.

15

Шестистишия четырехстопного ямба встречаются четырех родов: 1) по формуле *AbAAb* — «Кипренскому» (1827) (ср. стихотворение «К Юрьеву» (1819), в котором два последние стиха строфы повторяют во всех трех строфах два первых стиха соответствующих строф):

Любимец музы легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз,—
И я смеюся над могилой,
Ушед навек от смертных уз...[38];

2) по распространенной в поэзии формуле *AAbCCb* («Усы», 1816; «Зимнее утро», 1829), достаточно обезличенной частым применением; 3) по более оригинальной формуле aaBcBc («Перед гробницею святой», 1831) и 4) по формуле *aBaBcc* («Черкесская песня» в «Кавказском пленнике»), происхождение которой неизвестно. Остановимся на третьей из перечисленных строф:

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главой...
Все спит кругом; одни лампады
Во мраке храма золотят
Столбов гранитные громады
И их знамен нависший ряд.

Подобное сочетание рифм довольно редко. Во французской

классической поэзии эта строфа ведет начало от стансов Малерба, писанных в 1608 и 1609 годах, «Для герцога Беллегарда», «Слава Генриху Великому», «Для Генриха Великого». Вот начало одного из стихотворений Малерба, писанного такой строфой:

Pleine de langues et de voix,
O roi, le miracle des rois,
Je viens de voir toute la terra,
Et publier en ses deux bouts
Que pour la paix ni pour la guerre
Il n'est rien de pareil a vous.

Возможно, что между строфой Малерба и строфой Пушкина были передаточные звенья[40]. Но не следует забывать, что строфические формы Малерба были отлично известны Пушкину с лицейской скамьи.

Эта строфа интересна тем, что первоначально Пушкин применил ее в совершенно другом жанре — в песне председателя («Пир во время чумы»):

Когда могущая Зима...

Общим для обоих стихотворений является только мрачность эмоции.

В лицейский период Пушкин написал несколько стихотворений шестистишиями пятистопного ямба. Это было время, когда пятистопный ямб считался приметой оссианической, элегической лирики.

Сюда относится вставной эпизод в «Эвлеге» (1814), писанный обычной формой шестистишия (*AAbCCb*)[41], и более оригинальная строфа *AbbAcc* применена была в двух стихотворениях того же года: «Рассудок и любовь» и «Гараль и Гальвина».

Характерной особенностью этой строфы у Пушкина является обязательность рефрена:

Младой Дафнис, гоняясь за Доридой,
«Постой,— кричал,— прелестная! постой,
Скажи: «Люблю» — и бегать за тобой
Не стану я — клянуся в том Кипридой!»
«Молчи, молчи!» — Рассудок говорил,
А плут Эрот: «Скажи: ты сердцу мил!»

Последние два стиха каждой строфы заключали одинаково построенные реплики Рассудка и Эрота. Подобная же рефренность встречается и в «Гарале и Гальвине», где каждая строфа кончается словами «воитель молодой». То, что это не случайно, а

входит в характеристику данной строфы, показывают и стихотворения В. Туманского. Вот начало одного из них (оба романса являются как бы частями одного диалога между Иснелем и Аслегой, оба написаны в 1819 году):

Аслега, друг, преступный, но прекрасный!
Увидеться с тобою я спешил;
Я бросил меч — и латы положил —
Но ах! забыт тобой, Иснель, несчастный,
Прощай — иду... в чужих странах терпеть,
Любить тебя, любить и умереть.

Эти слова — «любить и умереть» — оканчивают каждую строфу обоих романсов.

Романсы Туманского являются переводами из хорошо известной поэмы Парни «Isnel et Asléga». Именно отсюда и переведенный Пушкиным эпизод «Эвлеги». Вот оригинал Парни:

Belle Asléga, belle mais trop coupable,
Pour arriver jusqu'à toi, du guerrier
J'ai déposé l'etincelant acier,
Je t'ai perdue, et le chagrin m'accable,
En d'autres lieux Isnel ira souffrir,
T'aimer encore, et combattre, et mourir.

Последний стих с некоторыми видоизменениями повторяется в конце каждой строфы. В соответствующем романсе, адресованном Иснелю, рефреном является последнее слово «mourir».

Можно считать, что Пушкин заимствовал строфу непосредственно у Парни.

Однако не исключена возможность и того, что Пушкин имел в виду не только строфу Парни, но ему также были известны и другие произведения на ту же строфу. Самое имя Гараль является прочитанным по-французски именем Harald. Это имя ведет нас к романсу Мильвуа «Harald aux longs cheveux»:

Dans la Norvège, Harald aux longs cheveax
S'en revenait de la côte africaine
Du haut des monts une flèche soudaine
Vint en sifflant perceer son bras nerveux,
Près du torrent ou la fille étrangère
Pleurait assise au tombeau de sa mère.

Слова «au tombeau de sa mère» повторяются в конце каждого куплета, образуя рефрен (как и у Парни, неполный, т. е. с вариациями начала стиха, что воспроизведено и Пушкиным, и Туманским)

Стихи Парни и Мильвуа одинаково относятся к оссианическому жанру. Отличие их в том, что мужские и женские окончания обменялись местами. К этому жанру принадлежит и «Гараль и Гальвина».

Что же касается стихотворения «Рассудок и любовь», то оно скорее зависит от мадригальной поэзии эпохи Помпадур и Дюбарри, чем от элегических настроений Парни и Мильвуа. Для Пушкина 1814 года, может быть, и характерно, что он одинаково черпал из обоих источников и еще недостаточно дифференцировал отдельные течения в любовной лирике французов. Эта дифференциация наступает в его поэзии только позднее — в конце 1815 или даже в 1816 году.

16

Разнообразнее шестистишия из разностопных ямбов. Их можно поделить на два класса: с доминирующим преобладанием четырехстопного ямба и с преобладанием шестистопного ямба.

К первому относятся три стихотворения, представляющие две строфические формы.

Первая форма — по числу стоп 444242 на одних мужских рифмах, все четырехстопные стихи оканчиваются на одну рифму, а двухстопные на другую, так что формула рифм такова: *aaabab*. По этой формуле написаны «Обвал» (1829) и «Эхо» (1831). В этой строфе нарушается французское правило чередования рифм.

Данная строфа — английского происхождения. Об этом свидетельствует, например, стихотворение Козлова «К полевой маргаритке» из Бернса (напечатанное позднее, в 1883 году); оно отличается тем, что четырехстопные стихи оканчиваются не на одну, а на две разные рифмы:

Цветок пунцовый, полевой!
Ты, бедный, встретился со мной
Не в добрый час; тебя в красе
Подрезал я!
Жемчуг долин, не можно мне
Спасти тебя!

Козлов упростил английский оригинал, где, так же как в имитациях Пушкина, соблюдено единство рифм четырехстопных стихов:

Wee, modest, crimson-tipped flower,
Thou's met me in an evil hour;

For I maun crush amang the stoure
  Thy slender stem:
To spare thee now is past my power,
  Thou bonny gem.

Стихотворение Бернса писано в 1786 году.

О происхождении строфы Пушкина в литературе был спор. А. В. Дружинин в 1855 году высказал мнение, что Пушкин заимствовал эту строфу непосредственно у Бернса. В. П. Гаевский, без достаточных оснований, связывал «Эхо» Пушкина с «Эхом» Мура. Вопрос, по-видимому, правильно решен в статье Н. В. Яковлева «Последний литературный собеседник Пушкина»[42]. Пушкин обратился к стихотворению Барри Корнуоля «Прибрежное эхо»:

I stand upon the wild sea-shore
I see the sereaming cagle soar
I hear the hungry billows roar,
  And all around
The hollow answering caves out-pour
  Their stores of sound.

Строфу эту Барри Корнуоль заимствовал именно у Бернса, для которого она обычна, в то время как у Корнуоля она представлена только в данном примере.

Обращу внимание на одну особенность этой строфы. Бернс, как и другие английские поэты, не различал рода рифм, и хотя по условиям английского языка и стиля у него доминировала мужская рифма, но спорадически он применял и женские рифмы. У Барри Корнуоля на протяжении данного стихотворения все рифмы мужские. Преобладание мужских рифм в английском стихе и приводило к тому, что создалась традиция передавать колорит английского стиха в русских переводах выдержанным выбором одних мужских рифм. Поэтому Пушкин, даже если бы отправлялся непосредственно от строф Бернса, несомненно, сохранил бы мужской строй рифм[43].

Другая форма строфы с преобладанием четырехстопных ямбов это — строфа стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833). Стихи расположены в порядке 443443, с обычным расположением рифм шестистишия, но с выдержанными мужскими рифмами *aabccb*:

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
  Нет, легче труд и глад.

Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад...

Все признаки данной строфы заставляют предполагать об английском ее происхождении. И в самом деле, это одна из распространенных строф английской поэзии. Имеется она у Байрона, Т. Мура, Вильсона[44] и других известных Пушкину поэтов. Однако, чтобы утверждать, имел ли Пушкин в виду определенный образец или просто перенес в русские стихи английскую схему, необходимо исследовать весь круг английской поэзии, которая была в пределах внимания у Пушкина. Шестистишия, построенные преимущественно на александрийском стихе, представлены у Пушкина в двух формах, близких друг другу. Первая форма состоит из шестистопных стихов и одного (пятого) трехстопного. Рифмовка обычная — *AAbCCb*. Так написано стихотворение «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824):

Недвижный страж дремал на царственном пороге.
Владыка севера один в своем чертоге
Безмолвно бодрствовал, и жребии земли
В увенчанной главе стесненные лежали,
Чредою выпадали
И миру тихую неволю в дар несли...

Строфа эта, исключительно редкая в русской поэзии, является одной из излюбленных одических строф во Франции. Мы встречаем ее у Малерба, Ж. Б. Руссо, Э. Лебрена, Лефрана Помпиньяна, Жильбера, Тома и др. Ода Тома «На время» была одной из популярнейших од этой структуры. Ее перевел Нелединский-Мелецкий, сохранив размер подлинника[45].

Однако риторическая ода Тома вряд ли могла послужить импульсом к созданию оды «Недвижный страж...». По-видимому, Пушкин опирался на другие французские образцы. Из всех од, написанных перечисленными поэтами, наиболее близка к пушкинской одна ода Ж. Б. Руссо 1715 года — «Христианским государям по поводу вооружения турок против Венецианской республики». В частности, укажу на одну строфу, интонационный строй которой близок к строфам оды Пушкина (речь идет о постепенном распространении власти турок):

Dès-lors, courant toujour, de victoire en victoire,
Des califes déchus de leur antiquc gloire
Le redoutable empire entre eux fut partagé,

Des bords de l'Hellespont aux rives de l'Euphrate
Par cette race ingrate
Tout fut en méme temps soumis ou ravagé.

Последние четыре стиха по движению темы и по системе словесных оборотов близки к стихам Пушкина из второй строфы оды:

От Тибровых валов до Вислы и Невы,
От сарскосельских лип до башен Гибралтара:
Все молча ждет удара,
Все пало — под ярем склонились все главы.

Но независимо от того, отправлялся ли Пушкин именно от данного образца, характерно, что он избрал строфу французской оды, подчеркивая, таким образом, высокий гражданский стиль, в котором трактуется историческая тема данного стихотворения, тема, которую позднее, почти в тех же словесных формулах, развил Пушкин в десятой главе «Евгения Онегина» и в «Герое».

Другая строфа того же типа отличается от данной только тем, что на месте трехстопного стиха стоит четырехстопный. Так написано восьмое подражание Корану:

Торгуя совестью пред бледной нищетою,
Не сыпь своих даров расчетливой рукою:
Щедрота полная угодна небесам.
В день грозного суда, подобно ниве тучной,
О сеятель благополучный!
Сторицею воздаст она твоим трудам.

Это видоизменение редко встречается во французской оде, по крайней мере у основных представителей одического жанра[46].

Однако она имеется в русской практике, как видоизменение предыдущей строфы. Так, Ник. Радищев в 1804 году перевел ту же оду Тома, что и Нелединский-Мелецкий. Вот послѐдняя строфа оды в переводе Радищева:

О время! ты тогда останови теченье,
Да матери моей то будет в утешенье,
Что нежный сын ее толь добродетель чтит;
И слава с мудростью меня да осеняют,
Главу мою да увенчают,
Я буду их щитом и в дряхлости покрыт!

Мы видим, что Радищев как раз допустил замену трехстопного (шестисложного стиха) четырехстопным.

Подражание Корану написано в том же году, что и «Недвиж-

ный страж». Легко допустить, что и у Пушкина эта строфа подверглась тому же изменению, что и в переводе Радищева. Следовательно, источником ее является французская одическая строфа. Нас не должна удивлять одическая форма подражания Корану. Мы убедимся в дальнейшем, что это не единственный случай. Высокий стиль Корана, естественно, толкал Пушкина к поискам высоких стихотворных эквивалентов в передаче сур. Таким эквивалентом могла быть форма классической оды.

У Пушкина имеется только один пример ямбической строфы, насчитывающей семь стихов. Возможно, что она принадлежит его собственному изобретению, так как одновременно он применил тот же порядок рифм к хорею. В стихотворении «О Делия драгая!..» первые четыре стиха — трехстопные ямбы, три последних — четырехстопные. Рифмовка — *AбAбCC*:

О, Делия драгая!
Спеши, моя краса;
Звезда любви златая
Взошла на небеса;
Безмолвно месяц покатился;
Спеши, твой Аргус удалился,
И сон сомкнул его глаза.

Такая последовательность рифм довольно обычна во французской поэзии, но в сочетании с этим соединением стихов разной длины мне она не встречалась. (Не упоминает ее и Мартинон, см. с. 309—328.)

17

Перейдем к строфическим формам, построенным на восьмистишиях.

Наиболее распространенной формой восьмистишия четырехстопного ямба является у Пушкина соединение двух четверостиший перекрестной рифмовки с заключительным мужским стихом. Так написано десять стихотворений («Романс», 1814; «Вода и вино», 1815; «Истина», «Окно», «Наслаждение», 1816; «Русалка», 1819; «Наполеон», 1821; «Талисман», 1827; «Для берегов отчизны дальной...», «Моя родословная», 1830). Эта довольно стершаяся строфа имеет самые различные применения в силу того, что и традиция этой строфы не подсказывала определенного прикреп-

ления к какому-нибудь жанру. Применение этой строфы к оде («Наполеон») объясняется тем, что подобная строфа имела в прежнем и одическую традицию. Так, у Державина этим размером написаны «Благодарность Фелице», «Урна» и несколько других.

С обратным расположением рифм мужских и женских мы имеем у Пушкина восьмистишие лицейской годовщины 1831 года («Чем чаще празднует лицей...»). Это сравнительно редкое видоизменение предыдущей строфы встречалось и до того в русской поэзии. Так, в 1808 году Жуковский написал подражательный романс «Мой друг, хранитель-ангел мой...». Действительно, эта структура характерна для французского романса. Этим строем написано огромное количество романсов, из них знаменитые «Je t'aime tant...» Фабра д'Эглантина и «Велизарий» Лемерсье[47], распевавшийся на популярный мотив Гара, хорошо известный и Пушкину. Но в данном случае вряд ли Пушкин опирался на эту романсную традицию.

Из других восьмистишных строф наиболее любопытна строфа «Вольности». Она представляет соединение четверостишия перекрестной рифмовки с четверостишием охватной рифмовки. Начальный и конечный стихи мужские, так что на стыке строф происходит столкновение двух мужских стихов[48].

В русской оде эта строфа ведет начало от Державина. Впервые она была применена им в 1774 году в «Читалагайских одах» («На великость», «На знатность»). Одна из этих од («На знатность») в 1794 году была переделана Державиным в знаменитую оду «Вельможа». Еще в 1779 году той же строфой им написана ода на смерть князя А. И. Мещерского. Кроме того, он применил эту строфу в менее известных одах («Тончию», «Христос»). У других поэтов эта строфа встречается редко и, вероятно, под прямым влиянием Державина. Так, в 1783 году О. П. Козодавлев написал этой строфой оду на смерть А. М. Голицына (в прямое подражание оде на смерть Мещерского). Встречается эта строфа среди духовных од Богдановича (первая ода). К 1802 году относится писанная той же строфой ода Аникия Волкова «К музам», и, наконец, у И. М. Долгорукова эта строфа применяется в послании «Хижина на Рпени».

Из всех этих произведений только две оды Державина могли привлечь внимание Пушкина. Обе он хорошо знал, постоянно упоминал в письмах, цитировал в разных случаях. Непосредственное же отношение к «Вольности» имеет, конечно, ода

«Вельможа», где также ставятся вопросы закона, власти и т. д. Во многих отношениях «Вольность» можно рассматривать как реплику на оду Державина.

Переделывая в 1794 году старую оду 1774 года, Державин пред лицом западноевропейских событий к сатирическим строфам присоединил новые, в которых трактовал основные проблемы гражданственности:

Блажен народ, который полн
Благочестивой веры к богу,
Хранит царев всегда закон,
Чтит нравы; добродетель строгу
Наследным перлом жен, детей;
В единодушии,— блаженство;
Во правосудии,— равенство;
Свободу,— во узде страстей.
....
Сим твердым узлом естества
Коль царство лишь живет счастливым,
Вельможи! — славы, торжества,
Иных вам нет, как быть правдивым,
Как блюсть народ, царя любить,
О благе общем их стараться:
Змеей пред троном не сгибаться,
Стоять — и правду говорить.

Эти же гражданские проблемы трактует и Пушкин в «Вольности». Разница та, что Державин стоит на позициях апологета просвещенного абсолютизма, в то время как «Вольность» Пушкина отражает взгляды конституционалистов начала XIX века. Однако не следует забывать, что обе точки зрения имеют общий источник в учении Монтескье о монархии. Поэтому основные определения, на которых строятся оды Державина и Пушкина,— общие. Но Державин из этих определений делает выводы, соответствующие его политической лояльности по отношению к верховной власти в России, в то время как Пушкин находится в резкой оппозиции к политическому режиму Александра I и его «Вольность» есть ода революционная.

К констатированию общности основных определений у Державина и у Пушкина приходил В. Е. Вальденберг в своем исследовании «Природа и закон в политических воззрениях Пушкина». Он писал: «...можно указать автора, влияние которого здесь чувствуется довольно сильно, сильнее, чем кого-нибудь другого. Это — Державин. В отличие от того, что принято

думать, его значение вообще для оды Вольность гораздо больше, чем Радищева. Все мысли о законе и законности, требования равенства перед законом и подчинения закону самой царской власти, которые мы находим у Пушкина, представляют почти сплошь повторение и развитие того, что гораздо раньше говорил Державин» [49]. Анализ строфики дает еще один аргумент в пользу гипотезы В. Е. Вальденберга.

Но Пушкин к этой строфе обратился еще раз. В 1830 году он написал с тем же расположением стихов того же размера «Заклинание». Может показаться странным применение одической строфы в подобном стихотворении, и, по-видимому, в данном случае эта строфа совсем другого происхождения и лишь случайно совпала со строфой «Вольности».

Дело в том, что «Заклинание» обладает яркой приметой, отсутствующей в «Вольности» и принадлежащей совершенно другому жанру, это — рефрен («сюда, сюда»), замыкающий каждую строфу. Подобная структура строфы указывает на совершенно иное ее происхождение — не от оды, а от романса, отличительной чертой которого является рефрен. И в самом деле, подобное сочетание стихов является одной из излюбленных форм французского романса. Наиболее популярным из романсов этого строя была песня Антонио из оперы Керубини «Два дня» (1800) на слова Буйи. Эта песня пользовалась большой известностью: «Песня Антонио» Un pauel petit savoyard» стала популярной с первого представления. Каждый, выходя из театра, повторял припев: «Un bienfait n'est jamais perdu» [50]. Слова этой песенки не имеют никакого отношения к теме «Заклинания», но не исключена возможность воздействия на Пушкина не слов, а мотива Керубини. Известны случаи, когда Пушкин писал, отправляясь от услышанного музыкального мотива («Не пой, красавица, при мне...») [51].

К 1832 году относится стихотворение «Красавица», писанное восьмистишием, представляющим ту же схему, что «Вольность», но с чередованием рифм, так что в первой строфе мужские и женские рифмы расположены в обратном порядке. Эти строфы тоже романсного происхождения. Такой формой был написан знаменитый романс «Мальвина» (из пятой главы романа Коттен, 1800). Этот романс переведен с соблюдением формы оригинала Жуковским в 1808 году:

С тех пор, как ты пленен другою,
Мальвина вянет в цвете лет;

Мне свет прелестен был с тобою;
Теперь — прости, прелестный свет!
Ах! не отринь любви моленья:
Приди... не сердце мне отдать,
Но взор потухший мой принять
В минуту смертного томленья.

Однако связь стихотворения Пушкина с переводом Жуковского может быть только весьма отдаленная.

Кроме четырехстопного ямба, чистые формы ямбических размеров представлены в восьмистишиях Пушкина еще в виде трехстопных, пятистопных и шестистопных ямбов.

Трехстопным ямбом написано послание Батюшкову 1815 года. Оно имеет формулу *Ab Ab CCdd* (четверостишия перекрестной и смежной рифмовки с заключительным мужским стихом). Трехстопный ямб этого послания тесно связан с карамзинистскими посланиями этого метра, обильно представленными в произведениях Батюшкова, Жуковского, Вяземского, Вас. Пушкина. Однако эти послания не строфичны: рифма в них чередуется произвольно. Таким образом, Пушкин ввел здесь строфичность как некоторое обновление жанра. Вряд ли следует искать эту строфу, как источник пушкинской, за пределами карамзинистских посланий, настолько стихи этого послания наполнены реминисценциями из посланий Батюшкова и Жуковского («Батюшкову», 1815). Можно высказать предположение, что выбор данной строфы определился тем, что Пушкин взял за основу первые восемь стихов послания самого Батюшкова «Мои пенаты» и придал их конфигурации функцию строфы. Вот начало послания Батюшкова (1814):

Отечески пенаты,
О пестуны мои!
Вы златом не богаты,
Но любите свои
Норы и темны кельи,
Где вас на новосельи
Смиренно здесь и там
Расставил по углам...

Это совершенно совпадает со структурой строфы Пушкина:

В пещерах Геликона
Я некогда рожден;
Во имя Аполлона
Тибуллом окрещен,

И светлой Иппокреной
С издетства напоенный,
Под кровом вешних роз,
Поэтом я возрос.

Пятистопным ямбом у Пушкина написано две строфы. Одна из них — удвоенные перекрестные четверостишия, с последним мужским стихом (*AbAbCdCd* — в стихотворении «Рефутация г-на Беранжера» механически воспроизводит строфу французской песенки Дебро, ответом на которую оно является и на мотив которой написано)[52]. Пушкин воспроизводит и форму рефрена, принадлежащую оригиналу.

Другая строфа, по-видимому, принадлежит самому Пушкину. Это строфа «19 октября» (1825), повторенная в стихотворении на лицейскую годовщину 1836 года. Ее структура — охватное четверостишие плюс перекрестное четверостишие (*aBBaCdCd*). Она начинается и кончается мужским стихом. Хотя во французской романсной поэзии и имеются прототипы этой строфы, но нет никакого основания связывать стихи Пушкина именно с этой традицией. По-видимому, в выборе строфы он был вполне оригинален.

Шестистопный ямб представлен стихотворением «Осгар» (1814). «Осгар» писан двумя перекрестными четверостишиями, замыкающимися мужским стихом (*AbAbCdCd*). Строфа эта достаточно безлична, чтобы была необходимость установить ее традицию.

18

Смешанные формы ямба насчитывают пять разновидностей. Из них одной мы уже касались при обозрении четверостишных строф («Мечтатель»). Две строфы имеют вполне определенное происхождение. Это — строфа «Ноэля» и строфа «Жениха».

Строфа «Ноэля» совершенно точно воспроизводит строфу французских сатирических песенок того же названия. Ее состав — четыре трехстопных стиха, один шестистопный, два четырехстопных и заключительный трехстопный. Рифмовка — перекрестное четверостишие плюс охватное. Строфа начинается и замыкается женским стихом (*AbAbCddC*).

На русской почве Пушкин имел предшественников в «Ноэлях» в лице Горчакова и Вяземского[53].

Другая строфа «Жениха». Она состоит из двух четверостиший, из которых в первом чередуются четырех- и трехстопные ямбы, а второе состоит из пары четырехстопных и замыкающей пары трехстопных. Рифмы точно следуют за сменой размера: все четырехстопные стихи мужские, трехстопные—женские. Таким образом, мы получаем перекрестную и смежную рифмовку составляющих строфу четверостиший *aBaBccDD*. Происхождение этой строфы уже указывалось в литературе. Это строфы знаменитой баллады Бюргера «Ленора» (1773):

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
"Bist untren, Wilhelm, oder tot?"
Wie lange wirst du sâumen?"
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht
Und hatte nicht geschiben,
Ob er gesund geblieben.

Характерно, что в существовавших тогда (к 1820 году) имитациях «Леноры» Жуковского и Катенина эта строфа не соблюдалась. Впервые строфа передана в точном переводе Жуковского в 1831 году.

Пушкин, конечно, хорошо знал «Ленору» по той полемике, которая развернулась между Гнедичем и Грибоедовым по поводу «Ольги» Катенина и «Людмилы» Жуковского. Полемика эта разыгралась, когда Пушкин был еще в лицее (1816). И, по-видимому, еще к лицейскому времени следует отнести знакомство с немецким оригиналом. Любопытно, что предшественником Пушкина в применении строфы «Леноры» к русскому стиху был лицейский товарищ Пушкина—А. Д. Илличевский. В лицейском сборнике стихотворений, изданном М. О. Гершензоном[54], имеется мадригальное стихотворение Илличевского, писанное этой строфой,—«Каприз любви»:

Я знаю, знаю: холодна
К моей любви Аглая:
Непостоянна, неверна,
Кокетка записная;
Не умница, не красота,
Ничем Лилете не чета,
А я к ней все пылаю:
За что? не понимаю.

В применении строфы у Илличевского и у Пушкина сказалось все различие их стихотворной техники. Илличевский свободно передвинул строфу из балладного жанра в мадригальные куплеты! Пушкин же, по выражению Г. О. Винокура, дал «балладный стих... удачно запечатлевший жанровые особенности баллады»[55].

Иного происхождения строфа «На выздоровление Лукулла» (1835). Строфа состоит из семи четырехстопных ямбов и заключительного трехстопного, с рифмовкой, состоящей из двух четверостиший — перекрестного и охватного; строфа начинается и кончается мужским стихом (*aBaBcДДc*).

Строфа эта тоже не случайна. Пушкин явно воспользовался строфой хорошо ему известного стихотворения Державина «Ко второму соседу» (1791):

Не кость резная Холмогор,
Не мрамор Тифды и Рифея,
Не Невски зеркала, фарфор,
Не шелк Баки, не глазумея
Благоуханные пары
Вельможей делают известность:
Но некий твердый дух и честность,
А паче Муз дары.

Незадолго до 1835 года Пушкин писал в поэме «Езерский»:

Державин двух своих соседов
И смерть Мещерского воспел...

И конечно, здесь не может быть случайного совпадения: слишком прихотлива строфа данного стихотворения.

Пушкин хорошо воспроизвел одическую форму Державина, проникнутую ироническим тоном. Подобно своему образцу Пушкин написал оду-сатиру.

Наконец, к типу восьмистиший смешанного ямба относится строфа «Воспоминаний в Царском Селе» (1814), повторенная Пушкиным в 1829 году. Строфа эта прихотлива. В ней смешан четырех- и шестистопный ямб, причем в первой половине строфы доминирует четырехстопный ямб с одним шестистопным на третьем месте, во второй половине основной стих — шестистопный ямб с заключительным четырехстопным. Рифмовка проста, два перекрестных четверостишия с мужским стихом в конце (*AвAвCdCd*).

Строфа не везде выдержана с одинаковой точностью: в строфах XIII и XVII заключительные стихи насчитывают не

четыре, а три стопы. Резкий переход с инерции шестистопного ямба на укороченный четырехстопный стих содействует тому, что длина этого короткого стиха почти неощутима. Трехстопный ямб на фоне шестистопных играл ту же роль, что и четырехстопный.

Строфа эта, по-видимому, оригинального изобретения Пушкина. Но она основана на традиции XVIII века, когда в одах дифирамбического порядка применялось смешение размеров, особенно шестистопных ямбов с четырехстопными. Г. О. Винокур в цитированной статье называет эту традицию «петровско-державинской». Но, пожалуй, для «Воспоминаний о Царском Селе» можно найти и более близкие образцы. Построения Петрова и Державина в общем далеки от строфы Пушкина. Гораздо ближе к нему строфа элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции». Это произведение было еще новинкой в тот момент, когда Пушкин писал свою оду. Оно появилось в середине 1814 года, а «Воспоминания» готовились к октябрю. Строфа Батюшкова тоже восьмистишная, но с преобладанием шестистопных стихов. Четырехстопные в первом четверостишии занимают второе и четвертое место (т. е. от строфы Пушкина отличаются только первым стихом, который у Пушкина насчитывает не шесть, а четыре стопы), а во втором четверостишии заключительный стих не четырех-, а трехстопный (как спорадически и у Пушкина: в лицейской редакции в трех строфах)[56], и, может быть, эта ошибка происходила под прямым влиянием строфы Батюшкова. Несколько отличается рифмовка Батюшкова: первое четверостишие тоже перекрестное, но обратного движения мужских и женских рифм, второе — охватное, так что заключительный стих тоже мужской (*aBaBcDDc*).

Сближает «Воспоминания» Пушкина со стихотворением Батюшкова и жанр. Батюшков назвал его «Элегия». Между тем, по существу, это — гибридный жанр, одинаково относящийся как к оде, так и к элегии. Как у Петрова ода усложнялась дифирамбом, так у Батюшкова державинская ода (в широком значении слова) усложнена элегией.

К тому же жанру относятся и «Воспоминания в Царском Селе». Самая структура оды показывает, как Пушкин шаг за шагом следовал за композицией Батюшкова.

Уже светило дня на западе горит
И тихо погрузилось в волны!..
Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит
На хляби и брега безмолвны.

И все в глубоком сне поморие кругом.
Лишь изредка рыбарь к товарищам взывает;
Лишь эхо глас его протяжно повторяет
В безмолвии ночном.

Так же и Пушкин начинает с описания наступления ночи:

Навис покров угрюмой нощи
На своде дремлющих небес...

Так же присутствует обязательная луна. Если Батюшков пишет:

В священном сумраке дубровы,

Пушкин ему вторит:

В седом тумане дальний лес.

За экспозицией наступления ночи у Батюшкова следует пейзаж. То же самое — во второй и третьей строфах оды Пушкина.

Этот пейзаж вызывает у Батюшкова исторические воспоминания:

Но здесь живет воспоминанье,

у Пушкина:

Здесь каждый шаг в душе рождает
Воспоминанья прежних лет...

Естественно, что содержание этих воспоминаний диктуется обстановкой и потому различно.

Кроме того, существенная разница та, что военные воспоминания Батюшкова двупланны: за описанием древних сражений кроется параллель с войной 1812—1814 годов. Эта параллель раскрывается только в заключительных строфах:

Где ж вы, о сильные, вы, Галлов бич и страх...

Но Пушкин расчленяет эти оба плана, согласно заданию экзаменационной патриотической оды. Быстро от исторических воспоминаний он переходит к войне 1812 года, которую, впрочем, описывает по системе боевых исторических картин Батюшкова. И подобно Батюшкову в конце он вводит тему поэта. У Батюшкова:

Где прежде Скальд гремел на арфе золотой...

У Пушкина несколько неожиданно появляется тот же «скальд»:

О скальд России вдохновенный...
....
Греми на арфе золотой!

Зависимость конструкции, лексики и образов «Воспоминаний в Царском Селе» от стихов Батюшкова несомненна[57]. Отсюда можно заключить, что и строфа построена на основании строфы Батюшкова[58].

19

Что касается десятистишных ямбических строф Пушкина, то они представлены только четырехстопным ямбом. Их две, и обе одические. Классическая одическая строфа, построенная на перекрестном четверостишии и обычном шестистишии с замыкающим мужским стихом (*AbAbCCdEEd*), представлена в «Оде Д. И. Хвостову» и вызвана нуждами пародии на классическую оду.

Гораздо любопытнее появление этой строфы во втором подражании Корану. Мы уже имели случай убедиться в применении одической строфы в этом цикле. Точно так же ввел сюда Пушкин и освященную веками классическую строфу Малерба, Ломоносова и их последователей:

О, жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой сенью тишины
Живите скромно: вам пристало
Безбрачной девы покрывало.
Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых,
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица!

Но в собственных одах чистого жанра Пушкин не применил данной строфы. Единственный случай десятистишия одической строфы мы находим в «Бородинской годовщине» (1831), но там она не обычного образца. Любопытно, что и здесь из видоизменений одической строфы Пушкин избрал форму, начинающуюся и замыкающуюся мужским стихом. Формула этой оды: *aBaBccDeDe*.

Рифмовка достаточно прихотлива. Однако она не является изобретением Пушкина. Эту строфу применил Ломоносов в оде 1761 года «На день восшествия на престол Елизаветы Петровны». Вот одна из строф ломоносовской оды:

Посмотрим в западны страны:
От стрел Российския Дианы,
Из превеликой вышины
Стремглавно падают Титаны;
Ты, Мемель, Франкфурт и Кистрин,
Ты, Швейдниц, Кенигсберг, Берлин,
Ты, звук летающего строя,
Ты, Шпрея, хитрая река,
Спросите своего героя:
Что может росская рука.

Строф длиннее 10 стихов у Пушкина нет, за исключением строфы «Онегина», которая всецело принадлежит его собственному изобретению и которая должна быть предметом особой темы.

20

Отдельно от всех перечисленных стоят такие формы, как октавы, сонет и терцины,—все три итальянского происхождения.

Октавы у Пушкина встречаются в трех формах. Первые октавы писаны им в 1821 году. Это стихи, посвященные Крыму:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело шумят и блещут воды
И мирные ласкают берега,
Где на холмы под лавровые своды
Не смеют лечь угрюмые снега?
Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?

Октавы эти писаны цезурованным пятистопным ямбом, и каждая строфа начинается и кончается женским стихом, образуя столкновение женских нерифмующих стихов при переходе от строфы к строфе.

Тематически эти октавы связаны с вступлением к «Абидосской невесте» Байрона и песенкой Миньоны Гёте. По-видимому, октавы эти предназначались в качестве введения или посвящения к «Бахчисарайскому фонтану».

Форма эта ведет начало от октав Гёте, являющихся посвящением (Zueignung) к «Фаусту»:

Ihr naht euch wieder, schwankeunde Gestalten.

Октавы Гёте известны были Пушкину в оригинале (из «Пролога» к «Фаусту» Пушкин взял эпиграф к «Кавказскому пленнику» и «Тавриде»: («Gib meine Jugend mir zurück!»). Но, по-видимому, еще большее значение имел для него перевод этих октав Жуковского, помещенный им в качестве посвящения к «Двенадцати спящим девам»:

Опять ты здесь, мой благодатный Гений.
Воздушная подруга юных дней...[59]

Отличие Пушкина от Гёте и Жуковского только в одной детали стиха: его стих имеет обязательную цезуру после четвертого слога. Гёте совершенно не пользуется этой цезурой. У Жуковского в данных стихах она доминирует, но в 4 случаях из 32 стихов эта цезура смещена. Таким образом, эти октавы стоят в пушкинских стихах обособленно, и связаны они с проблемой «посвящения» поэмы.

Любопытно, что, применив октавы в 1821 году в данном стихотворении, Пушкин считал эту строфу мало усвоенной русским стихосложением, и, когда в 1826 году переводил из Ариосто строфы «Неистового Орланда», он, подобно давно установившейся традиции переводчиков, не считал нужным соблюдать строфическую форму оригинала и свободно выбирал стих и систему вольной рифмовки, ничем не связывая себя.

Проблему октавы Пушкин снова поставил перед собой только в 1830 году. К тому времени ему был известен в русских стихах опыт Дельвига, относящийся к 20-м годам, «К друзьям»[60].

Я редко пел, но весело, друзья!

Дельвиг установил правило чередования рифм от строфы к строфе, а поэтому, начав (и кончив) первую октаву мужским стихом, он вторую октаву начинает женским стихом:

Все ж песни вам от сельского поэта!

По-видимому, импульсом к написанию «Домика в Коломне» в октавах послужили Пушкину октавы Байрона в его иронических поэмах («Беппо», «Дон Жуан»), равно как и октавы других английских поэтов (в частности, Барри Корнуоля).

Однако английские октавы, которые имел перед глазами Пушкин, резко отличаются от русских, так как в них совершенно не соблюдается закон чередования окончаний (равно как и в итальянских октавах, где доминирует одно женское окончание, за совершенно ничтожными исключениями).

Октавы Пушкина, подобно октавам Дельвига, в «Домике в Коломне» дают картину непрерывного чередования окончаний. Таким образом, написав первую октаву с мужским стихом в начале и конце, вторую октаву Пушкин начинает женским стихом и т. д. Так продолжалось до XXXVI строфы, в которой Пушкин совершил ошибку, а именно написал строфу в 7 стихов (недостает третьей рифмы ко второму стиху), и эта октава, начавшись с мужского стиха, заканчивалась женским. Впрочем, правило чередования само по себе не нарушено до конца повести.

Октавы, происходящие от итальянских, писанных одиннадцатисложным стихом, по правилу равносложности передавались русским пятистопным ямбом. Это же можно отнести и к сонетам. Однако во Франции сонеты чаще писались двенадцатисложным александрийским стихом. Этот стих и считался ближайшим французским эквивалентом итальянского одиннадцатисложного. Более близкий к нему французский десятисложный у себя на родине был оттеснен в особые жанры, далекие от тех, в которых применялся итальянский одиннадцатисложник. Переводы сонетов десятисложником относительно редки. Пушкин воспользовался этой свободой французского стихосложения и перенес ее на русскую почву. Применил он это к сонетам, октавам и терцинам. Все эти три формы представлены у него как в пятистопном ямбе, так и в шестистопном.

Александрийским стихом написаны октавы «Осени». И в них применен закон чередования рифм. Это стеснило Пушкина. Так, когда он по ошибке написал XI строфу, начав с женского стиха («И мысли в голове волнуются в отваге...»), в то время как предыдущая Xa строфа начиналась также с женского («Стальные рыцари, угрюмые султаны...» — Больш. Акад. изд. Т. III, 2. С. 916, 936), он принужден был строфу Xa вычеркнуть для восстановления правила чередования окончаний. По-видимому, чистой случайностью объясняется то, что стихотворение «Узнают коней ретивых...», состоящее из восьми строк, срифмовано по правилам октавы.

Сонеты Пушкина относятся к тому же периоду (все три

написаны в 1830 году)[61]. Они возникли у него под влиянием чтения стихов Вордсворта и Сент-Бева.

С сонетной формой Пушкин обращался очень свободно, нарушая классические правила сонетов Петрарки. Если в построении терцетов ему препятствовали русские правила чередования (по-итальянски терцеты строятся по разным формулам, в том числе и несогласуемым с правилами чередования: *ABCABC, ABCBAC, ABABAB, ABBBAA*), то в четверостишиях, которые у итальянцев обычно имеют форму *ABBAABBA*, такого препятствия не было.

Пушкинские сонеты принадлежат к очень вольной форме. Во всех трех сонетах последовательность рифм особенная. Соблюдено лишь единство двух рифм в четверостишиях. Порядок их произволен. В «Сонете» («Суровый Дант...») рифмовка четверостиший перекрестная. В стихотворении «Поэту» первое четверостишие перекрестное, второе — охватное; в «Мадонне», наоборот, выдержана лишь рифмовка терцетов *AAbCbC* (в первом сонете с крайними женскими стихами, в двух остальных с мужскими, т. е. *aaBcBc*). Эта свобода характерна для французской школы сонетов. Уже у Малерба мы встречаем частые отступления от петрарковской рифмовки четверостиший[62], он пользовался наряду с охватной рифмой также и перекрестной. Точно так же применяемая Пушкиным рифмовка терцетов является господствующей в сонетах Малерба (причем положение мужских и женских окончаний у него также не фиксировано). По-видимому, эта форма сонетов Малерба, через французских и русских подражателей, и дошла по традиции до Пушкина.

У Пушкина только один — первый — сонет писан пятистопным ямбом, т. е. формой, эквивалентной размерам итальянских сонетов. Остальные два писались александрийским стихом, т. е. так, как писана большая часть французских сонетов.

Наконец, к итальянским терцинам Пушкин обратился в 30-х годах дважды: «В начале жизни школу помню я...» (пятистопный ямб) и «И дале мы пошли...» (шестистопный ямб).

У Пушкина были предшественники в русской поэзии, обращавшиеся к терцинам. Так, еще в 1823 году П. А. Плетнев написал терцинами (александрийским стихом) стихотворение «Судьба»:

Неизбежный рок следит повсюду нас:
Ему обречены мы все, во всякой доле,
И он, нежданный, к нам идет в свой страшный час.

Сидит ли мощный царь спокойно на престоле,
Иль мчится по морю с заботою пловец,
Иль жадно славы ждет на ратном воин поле,—

Равно неизбежим и близок всем конец...

Еще в 1822 году А. С. Норов переводил терцинами разные эпизоды «Ада» (александрийским стихом; напечатаны в 1823, 1824, 1825 годах). Вот начало эпизода «Граф Уголино»:

Мы оставляли их поспешно за собою,
Как вдруг, во льдистом рве, узрели двух людей,
Лежавших в хладной мгле, смежась глава с главою[63].

Возможно, что Пушкину были известны опыты катенинских переводов из Данте 1827 года (напечатаны только в его «Сочинениях и переводах», 1832). Эти переводы более приближаются к подлиннику, так как сделаны пятистопным ямбом.

Во всех этих опытах соблюдено чередование мужских и женских рифм, отсутствующее в оригинале. Эта традиция сохранилась и до наших дней.

Пушкин хорошо был знаком и с итальянским текстом «Ада»: в одесский период он неоднократно цитировал в своих рукописях по-итальянски разные стихи из эпизода Паоло и Франчески.

Любопытно, что первые терцины («В начале жизни...») Пушкин сперва стал излагать октавами. По-видимому, для него не было принципиальной разницы между этими итальянскими строфами.

Вторые терцины имеют непосредственную связь с Данте: это эпизод из «Ада», хотя и изложенный несколько пародически, но со всеми особенностями стиля Данте[64]. То же следует сказать и о первых терцинах. Они проникнуты духом первых проблесков раннего Возрождения, переносят нас в Италию начала XIV века, рисуя столкновение схоластической культуры католицизма с образами античной древности, рисуя зарождение нового поэтического вдохновения, порожденного созерцанием античных статуй, трактуемых, с точки зрения монастырского мировоззрения, как изображение «бесов». Быть может, в этом именно (в чистоте исторического аспекта) и был смысл того, что Пушкин оставил октавы (которые у него связывались с именами Ариосто и Тассо, т. е. с культурой XVI века) ради терцин, которые ассоциируются обычно с произведениями позднего средневековья[65]. Во всяком случае, непозволительно трактовать эти стихи как автобиографические (хотя, конечно, в основе всякого поэтического образа лежит жизненный опыт).

21

Второе место в творчестве Пушкина занимают хореические строфы. Они значительно беднее ямбических по своему разнообразию.

Из четверостиший четырехстопного хорея наиболее распространенными являются четверостишия перекрестной рифмовки, причем Пушкин (за одним лишь исключением) замыкал это четверостишие мужским стихом. Так написано тринадцать стихотворений самых разных годов.

По эмоциональному содержанию эти хореические стансы чрезвычайно разнообразны. Часть из них носит типический колорит фольклорных песен. Хорей издавна считался приметой народной песни, и притом не только в пределах русского фольклора. В русской поэзии конца XVIII века в этой функции он часто применялся в сентиментальном псевдонародном романсе («Голубок» И. И. Дмитриева, «Вечерком румяну зорю...» Н. П. Николева и др.). Из поздних стихотворений Пушкина этот фольклорный колорит носят две песни — «Бонапарт и черногорцы» и «Вурдалак» («Песни западных славян»).

Другая часть хореических четверостиший Пушкина тяготеет к интимным формам карамзинистской поэзии. Сюда относятся «Воспоминание (К Пущину)» (1815), стихи Соболевскому (1826). Это — род шутливого послания. Таково, например, послание Батюшкова к Петину:

О, любимец бога брани,
Мой товарищ на войне!
Я платил с тобою дани
Богу славы не одне...

Таковы же у Дмитриева «Стансы к Н. М. Карамзину»:

Прочь от нас, Катон, Сенека!
Прочь, угрюмый Эпиктет!
Без утех для человека
Пуст, несносен был бы свет.

Тон подобных стихов тот же, что и в астрофических формах четырехстопного хорея.

Однако уже у карамзинистов хорей имеет и другую функцию. Отчасти под влиянием сентиментальной песни (вроде «Стонет сизый голубочек...»), отчасти, и в большой степени, под влиянием

немецкой поэзии, в частности Шиллера, этот размер стал употребляться в элегических стихотворениях. Так, Батюшков написал «Любовь в челноке» и «Счастливца». У Жуковского к 1823 году относится стихотворение «Ангел и певец»:

Кто ты, ангел светлоокий,
С лучезарною звездой?
Из какой страны далекой
Прилетел на север мой?

Из соединения двух четверостиший этого строя сделаны восьмистишия стихов «Таинственный посетитель» (1824).

Подобное употребление четырехстопного хорея (в астрофической форме) вскоре было подхвачено А. И. Подолинским в его нашумевшей в свое время поэме «Див и пери» (1827).

К подобному хореическому стиху относятся такие стихотворения, как «Зимняя дорога», «Дар напрасный...».

Несколько особняком стоит стихотворение «Жил на свете...», по-видимому, связанное с западноевропейским фольклором.

В одном случае — ода из Анакреона «Поредели, побелели» — хорей связан с имитацией античных метров.

Из других форм четверостиший четырехстопного хорея мы имеем пример перекрестной рифмовки с женским стихом в конце. Это — ода из Анакреона «Что же сухо в чаше дно?..». И это стихотворение является имитацией античных метров. Так как основная форма этих имитаций белые стихи, то мы и коснемся этого вопроса в связи с белым стихом.

Особо стоит четверостишие смежной рифмовки, состоящее из пары мужских и пары женских стихов. Так написаны стихотворения «С португальского» и «Ворон к ворону...». Выбор хорея для этих двух переводных стихотворений только в первом случае мог быть подсказан подлинником; во втором случае оригинал не хореический, однако шотландская песня тоже распадается на четверостишия парной рифмовки (с одними женскими рифмами). Возможно, что Пушкин имел его перед глазами, причем избрал хорей как фольклорный размер, и парную рифмовку английского типа подчинил закону чередования рифм.

22

Особо стоят белые хореические стихи 1835 года. В первую очередь это «Родрик». Стихотворение это разбито на правильные

четверостишия, в которых нечетные стихи женские, а четные мужские, т. е. в них соблюдены правила чередования.

Этим стихом Пушкин передавал ритм испанских романсов. Передача эта приблизительна. В испанских романсах размер не хореический, а силлабический; но по тем же правилам соответствия, какие применялись к переводам с французского, эти размеры передаются четырехстопным хореем. Испанские стихи не белые, а объединены ассонансом четных строк; этот ассонанс (совпадение гласных) распространяется не на пары стихов, а на длинные периоды. Правила чередования окончаний нет. Доминируют женские окончания. Но если стихи, связанные ассонансом, имеют мужское окончание (что бывало довольно часто), то получается обычно последовательное чередование женских и мужских стихов:

En Paris está doña Alda,
la esposa de don Roldán,
trescientos damas con ella
para la acompañar:
todas visten un vestido,
todas calzan un calzar,
todas comen á una mesa,
todas comian de un pan,
sino era dona Alda,
que era la mayoral.

Однако еще до Пушкина установился обычай передавать испанские романсы именно белым стихом. Вслед за немецкими переводчиками так стали поступать и русские имитаторы испанского эпоса. Так, еще в 1789 году Карамзин написал «Граф Гваринос» (древняя испанская историческая песня):

Худо, худо, ах, французы,
В Ронцевале было вам!
Карл Великий там лишился
Лучших рыцарей своих.

И Гваринос был пойман
Многим множеством врагов;
Адмирала вдруг пленили
Семь арабских королей...

Здесь мы уже имеем точно формулу пушкинского четверостишия. За Карамзиным этим же метром пользовались Жуковский и

Катенин. Катенинские переводы романсов Сида из Гердера напечатаны были в 1832 году:

«Голова не так завидна,
Как рука у короля».—
«Четверик ему пшеницы
Дать, сказал король, а ты
Обойми его, Химена,
Он изрядно подшутил»[66].

Другого типа белые хореи стихотворений из Анакреона: «Что же сухо в чаше дно?..» (четверостишия перекрестной рифмовки с последним женским стихом) или «Мальчику» (1832) (астрофический четырехстопный хорей женского окончания, также — «Бог веселый винограда...»). Этим стихом Пушкин передавал античные анакреонтические трохаические тетраметры. И здесь Пушкин имел русских предшественников в лице переводчиков Анакреона (дававших образцы как рифмованных, так и белых хореических переводов).

Одним из первых русских поэтов, применивших хорей в подражаниях Анакреону, был Сумароков (1755):

Пляскою своей, любезна,
Разжигай мое ты сердце,
Пением своим приятным
Умножай мою горячность.

Рифмованным стихом перевел Анакреона Ломоносов (1747?):

Мастер в живопистве первый,
Первый в Родской стороне,
Мастер, научен Минервой,
Напиши любезну мне[67].

Белые стихи встречаются в позднейших переводах, например в переводах Н. А. Львова 1794 года (чередование мужских и женских стихов):

Я, на лотовых листах
И на ветвях мирты лежа,
На здоровье пить хочу.
Пусть сама любовь на раме,
Лентой подобрав хитон,
Цельным мне вином услужит... и т. д.
(«На самого себя»)[68]

Или у И. И. Мартынова в его переводе из Анакреона (1801):

И виски уж поседели,
Голова моя бела!
Мила юность улетела,
Зубы стары у меня!
Уж не много мне осталось
Жизни сладкой провождать,
Для того я повсечастно,
Тартара боясь, стену.
Глубина его ужасна!
Вход в него для всех открыт,
Выйти же назад не можно[69].

По-видимому, к тому же кругу имитации античных размеров относится и пропущенная сцена из «Бориса Годунова» — «Ограда монастырская» (Григорий и злой чернец):

Что за скука, что за горе наше бедное житье!
День приходит, день проходит — видно, слышно все одно...
(Больш. Акад. изд. Т. VII. С. 263)

Эти стихи можно определить как восьмистопные хореи мужского окончания с постоянной цезурой после четвертой стопы.

Подобная структура стихов, воспринимаемых на слух как последовательность четырехстопных хореев женского и мужского окончаний, объясняется, несомненно, желанием передать трохаический тетраметр античных трагиков (Еврипида и др.).

В период написания «Бориса Годунова» Пушкин усиленно изучал историю драматургии и мог ознакомиться с этим размером по описаниям. Он имел возможность читать немецкие переводы античных трагедий, где передавались размеры подлинников и соответствующие стихи переводились таким же цезурованным восьмистопным хореем, например:

Gleich, wofern ich mich nicht irre, hörst du sichrer Wahrheit Wort,
Denn es ziemet uns zu forschen, war der Laut des Mannes meint
Ob sie gut sei oder böse, wird bestimmt die Botschaft sein.
(Хор из «Персов» Эсхила в переводе Ф. Л. Штольберга)

23

Смешанные формы хорея с перекрестной рифмовкой употреблены в стихотворении «Казак» (1814) (четырех- и трехстопный хорей, последние строки мужские) и «Тадарашка в вас влюблен...» (1821) (те же размеры, но обратное следование окончаний).

Размеры эти песенного характера международного употребления. Именно как песенные они употребительны во французской литературе, например:

Puisque la Temps, ce vieux reître,
Qui compte nos jours,
De sa faux demain, peut-être,
En rompra le cours,

Moquons nous de ses entraves,
Et le verre en main,
Aujord'hui vidons nos caves,
Le reste à demain.
("Chanson de Capelle")[70]

Или с обратным расположением окончаний:

Lubin pour me prévenir
Lit dans ma pensée,
Et de même à la servir
Je suis empressée[71].

С тем же чередованием четырех- и трехстопного хорея, но с другой рифмовкой написана песня из чернового текста «Евгения Онегина» — «Вышла Дуня на дорогу...». В ней стихи рифмованы попарно, все имеют женское окончание. Хотя разбивки Пушкин и не дал, но, видимо, эту песню следует считать писанной четверостишиями. Во всяком случае, синтаксическое членение после четных пар сильнее, чем после нечетных.

24

Из хореических шестистиший обычной рифмовки *AAbCCb* состоит «Воевода»[72]. И здесь этот стих взят как фольклорный.

Прихотливое семистишие трехстопного хорея представляет собой лицейское стихотворение «Делия», с рифмовкой *ABABCCB*. По-видимому, эта форма изобретена самим Пушки-

ным. Она совпадает в порядке рифм со строфой «О Делия драгая!..».

Из восьмистиший четырехстопного хорея наиболее распространенной является у Пушкина форма двух четверостиший перекрестной рифмовки с мужским стихом на конце. Так написано восемь стихотворений. Об этом размере можно сказать то же, что и о перекрестных четверостишиях четырехстопного хорея. Среди них следует различать фольклорные стихи (типа «Утопленника», «Бесов», к ним же примыкают стихи из «Цыган» — «Птичка божия не знает...», которые следует рассматривать как два восьмистишия), подражание испанским романсам («Пред испанкой благородной...») и часть стихотворений, идущих от лирики Жуковского, который применял эту строфу в таких стихотворениях, как «Элизиум» (1813), «Лалла Рук» (1821; напечатано в 1827 году) или «Жизнь» (1819; напечатано в 1821 году).

Именно к этому кругу произведений относится «Предчувствие» (1828) с такими стихами, напоминающими близко манеру Жуковского:

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: прости,
Опечалься: взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

Особый строй имеет лицейское стихотворение «К Наташе». Оно по своей строфе стоит особняком в произведениях Пушкина. Его строфа состоит из четверостишия перекрестной рифмовки и четверостишия парной рифмовки с мужским стихом на конце (AbAbCCdd):[73]

Свет Наташа, где ты ныне?
Как мне горьких слез не лить?
Иль не хочешь час единый
С другом сердца поделить?
Ни над озером волнистым,
Ни под кровом лип душистым
Ранней, утренней порой
Не встречаюсь я с тобой.

(Больш. Акад. изд. Т.1. С. 349)

Мне кажется, что совершенно не случайно совпадение этой строфы со стихотворением Катенина «Наташа»:

Ах! жила была Наташа,
Свет *Наташа* красота.
Что так рано, радость наша,
Ты исчезла как мечта?
Где уста, как мед душистый,
Бела грудь, как снег пушистый,
Рдяны щеки, маков цвет?
Всё не впрок: Наташи нет.

Но в таком случае возникает вопрос о датировке стихотворения Пушкина. В Академическом издании оно датировано августом—сентябрем 1814 года. Стихи Катенина датированы тоже 1814 годом, но напечатаны были только в 1815 году[74].

У Катенина это—тип русской баллады (восходящий к тому же источнику, что и его «Ольга», т. е. к «Леноре» Бюргера). Однако меланхолическое начало отлично могло внушить Пушкину псевдонародную песенку в духе сентиментального романса[75].

25

Из восьмистиший смешанного характера имеется строфа перекрестной рифмовки (последний стих женский) с чередованием четырех- и трехстопного хорея:

Сводня грустно за столом
Карты разлагает.

Стихотворение это (1827) явно пародирует балладный размер, приближающийся к стиху «Светланы» Жуковского. Строфа «Светланы» сложная, она состоит из 16 стихов. Но первые 8 стихов построены так же:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали;
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...

Самая длинная хореическая строфа у Пушкина—десятистишие. Это строфа «Опытности». Она состоит из охватного четверостишия и трех пар стихов смежной рифмовки, последний стих мужской (*AbbAccDDee*). Два последние стиха—рефрен.

26

Из трехсложных размеров самый употребительный в строфических формах был амфибрахий.

Мы уже имели дело с двустишной строфой «Черной шали». Удвоение этого двустишия дает строфу «Узника» (1822).

Таким же образом Пушкин начал первоначальный набросок «Братьев разбойников», названный им «Молдавской песнью».

И этот размер явно ведет нас к Жуковскому. Так написаны «Лесной царь» (1818) и «Мечта» (1818):

Ах, если б мой милый был роза-цветок.
Его унесла бы я в свой уголок;
И там украшал бы мое он окно;
И с ним я душой бы жила заодно.

И в этом случае Жуковский передавал по-русски немецкий балладный стих, сглаживая его.

Четверостишиями парной рифмовки, но разных родов окончания (первая пара женских, вторая мужских) писано стихотворение «Туча» (1835).

По-видимому, и здесь источником является балладный стих Жуковского, хотя точного эквивалента у него не находим. Подобной рифмовкой, но дактилем написано стихотворение Жуковского «Суд божий над епископом» (1831).

Двухстопный амфибрахий представлен в перекрестных четверостишиях романса «Я здесь, Инезилья...». Строфа эта, как можно думать, принадлежит самому Пушкину, так как она не передает размера английского оригинала.

Двухстопным анапестом мужского окончания написаны четверостишия песни Земфиры в «Цыганах». Их особенность та, что нечетные стихи между собой не рифмуют.

Оригинальное происхождение по всем данным имеет также пятистопная анапестическая строфа «Пью за здравие Мери...», являющаяся, подобно стихотворению «Я здесь, Инезилья...», переводом из Барри Корнуоля.

Шестистишиями (четырехстопным амфибрахием) написаны IX подражание Корану и «Кавказ». Первое состоит из трех парных двустиший, из которых первое и последнее мужские, а среднее женское; второе имеет формулу *aBBaCC.* Первое, несомненно, является развитием балладного стиха. Вероятно, обе строфы принадлежат самому Пушкину[76].

Шестистишие смешанного типа применено Пушкиным в 1815 году в балладе «Сраженный рыцарь». Оно имеет формулу смены стихов разного числа стоп 443443; рифмовка следует за сменой размера: все длинные стихи мужские, короткие — женские. Таким образом получаются обычные шестистишия *aaBccB*.

Строфа составлена Пушкиным в подражание балладным формам немецкого происхождения. Так написана баллада Гёте «Der getreue Eckart» (1813):

O wären wir weiter, o wär' ich zu Haus!
Sie kommen da commt schon der nächtliche Graus;
Sie sind's, die unholdigen Schwestern.
Sie streifen heran und sie finden uns hier,
Sie trinken das mühsam geholte, das Bier,
Und lassen nur leer uns die Krüge.

Особенность этой баллады Гёте, в отличие от баллады Пушкина, в том, что третий и шестой стихи не рифмуют между собой.

Особое место занимает строфа «Будрыса» (1833). С точки зрения рифмы в этой строфе шесть стихов, по расположению строчек — четыре. Написана она анапестом. Первый и третий стихи одинаково состоят из рифмующих между собой полустиший двухстопного анапеста женского окончания; четные стихи — трехстопный анапест тоже женского окончания. Таким образом, по числу стоп мы получаем формулу: *2+2,3,2+2,3*. Рифмы располагаются: *A+A,B,C+C,B*.

Этот строй точно соответствует польскому оригиналу Мицкевича:

Stary Budrus trzech synów, tegich jak sam Litwinów,
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
Wypodwadzcie rumaki, nazzadzcie kulbaki,
A wyostrzeie i groty i miecze.

Следует обратить внимание, что данную балладу Мицкевич написал не силлабическим, а тоническим стихом — выдержанным анапестом. Пушкин до деталей воспроизвел этот размер. Характерно, например, то, что сверх постоянных ударений анапеста стихи эти принимают частые ударения на первых слогах стиха или полустишия (см. первый стих Мицкевича); это же наблюдается и в переводе Пушкина. Впрочем, по-видимому, это общее свойство анапеста, в разной степени отражающееся в

индивидуальной манере разных авторов. Перевод Пушкина в этом однотипен с оригиналом Мицкевича.

Тем же размером у Мицкевича писана и другая баллада, переведенная Пушкиным,—«Czaty» (в переводе Пушкина «Воевода»), но здесь Пушкин отступил от оригинала в структуре строфы (и вообще в степени точности перевода). Он сохранил лишь последовательность рифм.

Строфа Мицкевича воспроизводит строфу баллады Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», в свою очередь воспроизводящую строфу баллады Вальтера Скотта. Но и в английском оригинале и в переводе Жуковского нечетные стихи имеют разную структуру. Мицкевич избрал из этих разных форм ту, где в каждом нечетном стихе рифмуют между собой полустишия. Такова третья строфа баллады Скотта—Жуковского:

Но в железной броне он сидит на коне:
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом; и топор за седлом
Укреплен двадцатифунтовой.

Но наряду с таким строем в балладе Жуковского, как и в оригинале, встречаются строфы другой рифмовки, например:

Соскочив у часовни с коня за стеной,
Притаяся в кустах, он стоял;
И три раза он свистнул—и паж молодой
На условленный свист прибежал.

Отметим следующие особенности баллад Мицкевича: 1) выдержан строй типа третьей строфы «Замка Смальгольма»: 2) в силу свойств польского языка и привычных форм стихосложения в стихах и полустишиях принята женская рифма; 3) Мицкевич с большей свободой, чем Жуковский, пользуется допущением неметрического ударения на первой стопе анапеста (на начальном слоге), причем слово, несущее это ударение, может быть и односложным; 4) как следствие предыдущего по просодическим законам польского языка фиксированные тонические ударения стиха вызывают и фиксированные словоразделы, в результате чего нечетные стихи распадаются на слова по числу слогов: (4+3; 4+3), а нечетные: (4+3+3). Благодаря допущению неметрических ударений вместо четырехсложного начального слова может быть сочетание двух слов: (2+2), а если неметрическое ударение падает на односложное слово, то (1+3).

При переводе на русский Пушкин соблюдал все особенности строфы Мицкевича, кроме последней, являющейся механическим следствием просодии польского языка[77].

Строфа «Будрыса» встречается у Пушкина еще один раз в наброске едва лишь намеченного стихотворения (но без внутренних рифм):

Ну, послушайте, дети: жил-был в старые годы
Живописец, католик усердный.

По тому, что данный отрывок находится на одном листке с записью, датированной июлем 1831 года, к тому же времени относят и стихи. Такая датировка загадочна, так как совпадение со строфой баллады Мицкевича вряд ли случайно, а с балладой этой Пушкин ознакомился только в 1833 году.

Смешанным амфибрахием написана «Песнь о вещем Олеге». Она состоит из четверостишия, в котором чередуются четырех- и трехстопные амфибрахии и двустишия четырехстопного амфибрахия (434344). Рифмовка точно совпадает со сменой размеров: все длинные стихи мужские, а короткие — женские (*aBaBcc*). Источник этой строфы можно указать с достаточной точностью. Это строфа «Горной дороги» (1818) Жуковского. Следует только отметить, что в этом стихотворении две строфы — I и IV — имеют последнюю пару стихов женских. Остальные четыре строфы построены, как и у Пушкина:

Там *мост* через бездну отважной дугой
С скалы на скалу перегнулся;
Не смертною был он поставлен рукой —
Кто смертный к нему бы коснулся?
Поток под него разъяренный бежит;
Сразить его рвется и ввек не сразит.

Жуковский очень точно следовал за рифмовкой немецкого оригинала («Berglied» Шиллера). И там мы видим ту же непоследовательность в структуре замыкающего строфу двустишия и в тех же строфах. Стих Шиллера не является амфибрахием. Это акцентный стих, но Жуковский постоянно передавал его правильным амфибрахием.

Избирая данную строфу для «Песни о вещем Олеге», Пушкин не связывал себя особенностями, характерными только для круга произведений, писанных этой строфой. Она звучала для него как примета более широкого жанра немецкой баллады. Так, в частности, жанр баллады «Граф Габсбургский» (перевод Жуков-

ского, 1818) ближе к «Песни о вещем Олеге», чем жанр перечисленных баллад.

Не лишено возможности и то, что строфа «Графа Габсбургского» сыграла в этом отношении свою роль. Дело в том, что строфа этой баллады включает в себя состав строфы «Горной дороги» как составную часть. После шести стихов этого строя идут еще четыре стиха строя 3443 с соответствующей рифмовкой. Быть может, Пушкин и исходил из этой строфы, но, считая ее перегруженной, отбросил эту четверостишную «коду», основываясь на примере собственной строфы Шиллера, известной ему в переводе Жуковского[78].

Двухстопным дактилем обычной рифмовки *AAbCCb* писан один из куплетных отрывков «Леды» (1814). Здесь, по-видимому, Пушкин не имел никакого образца, так как французская кантатная форма вряд ли могла ему дать какой-нибудь близкий к этому размеру образец[79].

Из восьмистиший трехсложных размеров написано одно только стихотворение «Заздравный кубок» (1816). Строфа эта находится в несомненной зависимости от строфы «Пуншевой песни» Шиллера, имеющей тот же мотив и те же окончания. Разница та, что стихи Шиллера нерифмованные. Но в лицее Пушкин, по-видимому, считал рифму настолько обязательной, что рифмовал даже гекзаметры. Белые стихи он допускал только в форме, канонизированной долгим обычаем, например, в стихах размера «Бовы».

27

Рассмотрение строфических форм Пушкина позволяет разделить их на три класса. К первому и едва ли не самому многочисленному классу относятся строфы, имеющие узкую жанровую прикрепленность.

В таких случаях для Пушкина строфа является приметой определенного стиля. Со строфой Пушкин ассоциирует эмоциональное и тематическое содержание стихотворения. Со строфой связан и лексический отбор. Если Пушкин имеет в виду определенное произведение, то у него мы наблюдаем обычно соответствие ему в теме и структуре произведения. По признакам строфы мы можем найти, что именно послужило импульсом к созданию стихов на мотив, ему знакомый. Его стихи являются как

бы репликой на строфический прототип, иногда в порядке параллельного развития в том же стилистическом плане, что и стихи его предшественников, иногда в порядке соревнования, часто в форме полемики.

Строфу Пушкин воспринимал органически. Строфическая форма вызывала у него сложный комплекс ассоциаций, неразрывно связанных друг с другом.

Реже мы встречаем некоторую нейтрализацию строфы, которая самим употреблением утратила свою индивидуальность и имеет лишь общую широкую жанровую основу (иногда прикрепленность к целому ряду жанров). Пушкин крайне редко передвигал строфу из жанра в жанр. Если мы встречаем такого рода передвижку, мы всегда вправе поставить вопрос о том, не является ли данная строфа субъективно-оригинальной, т. е. выбранной Пушкиным без всякого обращения к традиции.

Наконец, третьим и очень ограниченным классом строф являются оригинальные строфы Пушкина. Его изобретательство в этом было очень скупо. Если сравнить его строфику, например, со строфикой его друга Дельвига, то эта скупость Пушкина проявляется особенно ясно.

Пушкин изобретал строфы только тогда, когда видел к тому достаточные поводы. Метрическое и строфическое изобретательство в целях обновления ритма было чуждо Пушкину.

На зато его изобретения в строфике исключительно удачны. Венцом этих изобретений является онегинская строфа.

28

Собственно говоря, строгими строфическими формами не исчерпывается вопрос о строфической композиции. Не говоря уже о ряде промежуточных форм (вольные стансы, композиции разного рода, тяготеющие к строфам, и т. п.), самая структура астрофических стихов неоднородна с точки зрения композиционного объединения стихов. Таким образом, полная картина строфики могла бы быть освещена только на основе полного изучения композиции всего стихотворного наследия Пушкина. Однако в настоящем очерке от этого приходится отказаться, выделив анализ астрофической композиции в особую тему, которая в сочетании с темой настоящей статьи и даст в итоге характеристику ритмико-строфической композиции в творчестве поэта.

Поэтому, подводя хронологические итоги рассмотренному здесь материалу, необходимо подчеркнуть его ограниченность с точки зрения полноты, не говоря уже о том, что данный материал требует еще дополнительного анализа с точки зрения ритмико-синтаксического его построения; но подобный анализ, не поддержанный анализом структуры и астрофических форм, в пределах строгих строфических форм не дал бы сколько-нибудь убедительных выводов.

На ранние лицейские годы, особенно на 1814—1815 годы, падает значительное количество строфических форм как по отношению к общему количеству строфических форм, так в особенности по отношению к написанному (около 40% всей лирики). Доминируют преимущественно подражательные строфы романсного происхождения. Это—строфы французско-русского обихода того времени[80]. Только изолированные строфы имеют иное происхождение. Такова балладная строфа «Сраженного рыцаря», взятая с немецкого (быть может, под прямым влиянием Кюхельбекера и отчасти в связи с балладным творчеством Жуковского). Оригинальных строф сравнительно мало, и являются они вариациями знакомых Пушкину строф, например строфы «Воспоминаний в Царском Селе», варьирующие строфы Батюшкова.

Отдельные формы этих строфических поисков Пушкина не лишены изысканности. Так, сложностью отличается и названная строфа «Воспоминаний», и строфы стихотворения «Рассудок и любовь» (рефренное шестистишие), и строфы обеих «Делий».

Самая структура астрофических форм далеко не аморфна. Так, белый стих «Бовы», будучи астрофичен (так как все стихи тождественны и не объединены в комплексы), является определенной традиционной композиционной формой. Это—четырехстопный хорей дактилического окончания, стих «Ильи Муромца» Карамзина (примененный с некоторым видоизменением в «Бахариане» Хераскова, допускавшего неударный слог на четвертой стопе при условии наличия ударения на последнем слоге, т.е. как бы заменявший спорадически финальную стопу дактиля анапестом). Стих этот—псевдонародный—служил приметой сказочного «русского» размера. Он вошел особенно в моду как русский национальный стих в эпоху войны 1812 года (не только в эпическом, но и в песенно-лирическом применении).

Так же изысканно построение эпиграммы «Угрюмых тройка есть певцов...», воспроизводящей французскую эпиграммическую форму «Contrepetterie»[81].

К изысканным формам следует отнести кантатную форму «сложной» композиции «Леды», воспроизводящей форму кантат Ж. Б. Руссо[82], и, наконец, пародическое применение имитации гекзаметра с неожиданными рифмами в эпиграмме. Эта изысканность композиционных форм исчезает в дальнейшем.

В следующие годы общее относительное количество строфических стихотворений падает (держится в пределах 10—25% всей лирики), причем преобладают простые строфические формы (четверостишия и их вариации).

Романсные формы (если не считать нарочитых «куплетов») уступают место одическим строфам и их видоизменениям. Изредка появляются балладные формы (особенно в начале 20-х годов: «Черная шаль», «Песнь о вещем Олеге», позднее «Жених» — все из строф германского происхождения)[83].

Впервые в 1821 году Пушкин применил форму октавы (в ее варианте Гёте—Жуковского). Изысканные формы строф исчезают. Единственным образцом такой строфы является романс «Ночной зефир...» (см. также редкое сочетание пяти- и четырехстопных ямбов в неоконченном послании «Ты прав, мой друг...»). В общем же доминируют сравнительно простые формы.

Повышение внимания к строфическим формам относится к 1824—1825 годам, когда строфами писано около четверти лирических стихотворений. Относительное количество строфических стихотворений вырастает из года в год, достигая почти половины в 1830 году (Болдинская осень').

Правда, и в этот период преобладают простые формы (четверостишные стансы), но появляются и оригинальные сочетания стихов. Этот период открывается изобретением онегинской строфы. К 1825 году относится создание строфы «19 октября».

В 1826 году Пушкин впервые применил форму чередования шести- и четырехстопных ямбов («Под небом голубым...»), затем фигурирующую в цикле стихотворений 1828 и 1830 годов.

Романсные формы сравнительно редки в 20-х годах. К ним следует отнести «Храни меня, мой талисман...» (1825) и «Талисман» (1827).

Естественно, что романсную форму воспроизводит «Рефутация г-на Беранжера», сложенная прямо «на голос» французского оригинала.

Характерной чертой строфической лирики является применение хорея в новой функции: до сих пор он был приметой фольклорно-песенной традиции; здесь, сохраняя некоторый ха-

рактер песенности, он приобретает элегический оттенок (ср. хореи Жуковского и особенно Подолинского). Таково «Предчувствие» и некоторые другие стихотворения.

С 1829 года начинаются широкие обращения к международным традициям, ранее того не отражавшимся в пушкинском творчестве. Это строфа английского происхождения («Обвал» и др.), итальянского, античного, испанского, позднее польского («Будрыс»). В связи с этими поисками следует поставить и создание вольного народного стиха «Песен западных славян»; над созданием этого ритма Пушкин работал еще с 1827 года, вообще же проблема литературного усвоения народного стиха возникла у него еще в 1821 году (отчасти в связи со спорами Н. А. Цертелева с А. Х. Востоковым; опыты последнего Пушкин высоко ценил: см. замечания в «Путешествии из Москвы в Петербург» — «Русское стихосложение»). Из романсных форм Пушкин (возможно, под впечатлением от лирики Мюссе) охотно обращается к пятистишной строфе («Паж», 1830).

Обращение к античным формам особенно характерно для последних лет Пушкина.

29

Из строфических форм Пушкина мы не коснулись основной его строфы — онегинской. Это — вершина строфического творчества Пушкина. Недаром изучению этой строфы посвящена не одна работа (Л. П. Гроссмана, Г. О. Винокура и еще ненапечатанная работа С. Б. Рудакова, посвященная ритмико-синтаксической структуре «Медного всадника»)[84]. Онегинская строфа требует, конечно, особого и отдельного рассмотрения.

По поводу происхождения этой строфы в литературе долгое время держалось ошибочное представление, справедливо опровергнутое в статье Винокура[85]. Долгое время считали, что строфа задумана задолго до романа, в период работы над замыслом неосуществленной романтической поэмы «Таврида». Это мнение вызывало ряд недоумений и недоразумений, так как сохранившиеся отрывки «Тавриды» писаны вовсе не строфой «Онегина», а четырехстопным ямбом вольной рифмовки, подобным ямбу других романтических поэм. Анализ автографов иначе осветил появление формулы строфы на листах, содержащих наброски «Тавриды». Формула эта записана Пушкиным схемати-

чески, причем он пользовался французской терминологией. Звучит она так: «4 — croisé, 4 — de suite, 1 — 2 — 1,+2». Перевести это можно так: «Четверостишие перекрестной рифмовки, четверостишие парной, охватное четверостишие и заключительное двустишие». В буквенном обозначении мы получаем точную формулу онегинской строфы, но без указания взаиморасположения мужских и женских рифм. В самом деле, эта формула читается *AbAbCCddEffEgg*. Ценным в этой формуле является то, что в сознании Пушкина она распадалась на четыре части: *AbAb* + *CCdd* + *EffE* + *gg*. Насколько это распадение реально, покажет дальнейшее изложение.

Чем же объясняется появление этой формулы на рукописи «Тавриды»? Дело в том, что в 1825 году подготовлен текст первой главы романа для печати, Пушкин в уже готовую рукопись ввел новую строфу — XXXIII, являющуюся переработкой отрывка из «Тавриды». Этот отрывок, первоначально писанный, как и вся «Таврида», вольной рифмовкой, предстояло переработать по формуле онегинской строфы. Отсюда являлась необходимость записать для облегчения переработки формулу строфы, чтобы иметь перед глазами схему последовательности рифм. Таким образом появилась эта запись служебного характера, ничего общего не имеющая с фактом возникновения замысла строфы. Этот замысел, по-видимому, явился органически одновременно с замыслом романа[86].

Приступая к замыслу нового произведения в новом жанре «романа», Пушкин, по-видимому, не без влияния «Чайльд Гарольда» Байрона (у которого он заимствовал, в несколько измененной функции, и жанровое определение нового произведения — «роман»), решил написать его строфически. Это давало новые возможности изложения сюжета с свободными отступлениями от главной линии, позволяя внедрять лирические отрывки в корпус произведения.

Строфа «Чайльд Гарольда» чужда была русскому стиху, и в частности собственному творчеству Пушкина. Необходима была такая же оригинально пушкинская строфа, подобно тому как оригинальная байроновская строфа была применена в «Чайльд Гарольде».

30

В создании этой строфы Пушкин отправляется от своей практики романтической поэмы. В основе этих поэм, писанных четырехстопным ямбом, лежали четверостишия. Четверостишия имеют три возможные формы рифмовки: наиболее частая — перекрестная (*abab*), затем идут, примерно в равном количестве, парная или смежная (*aabb*) и охватная (*abba*). Эти три формы и соединил Пушкин, чтобы его строфа давала всевозможные формы сочетания рифм. Из двух возможных форм перекрестного четверостишия (по последовательности мужских и женских рифм) — *AbAb* и *aBaB* — решительно доминирует первая форма, замыкаемая мужским стихом (в «Руслане и Людмиле» первой формы 55%, в «Кавказском пленнике» эти формы представлены в равном количестве, в «Цыганах» первой формы свыше 70%, в «Полтаве» — около 30%, в «Медном всаднике» — 70%)[87]. Этим определялась последовательность рифм в первом четверостишии, а затем, по закону сочетания рифм, и в остальных.

Если бы строфа состояла только из трех четверостиший, ее последний стих был бы женским и все построение не производило бы впечатления прочного гармонического замыкания. В качестве заключительного аккорда Пушкин применил мужское двустишие. Подобное двустишие в функции концовки ритмико-синтаксического периода часто встречалось в произведениях Пушкина астрофической формы. Например, в «Руслане и Людмиле»:

И вдруг минутную супругу
Навек утратить... о друзья,
Конечно, лучше б умер я!

В беспечной юности я знал
Одни дремучие дубравы,
Ручьи, пещеры наших скал
Да дикой бедности забавы.
Но жить в отрадной тишине
Дано не долго было мне.

Я отдалась любови страстной...
Изменник, изверг! о позор!
Но трепещи, девичий вор!

«Ты там найдешь его», — сказала.
Рогдай весельем закипел
И к верной смерти полетел.

и т. д.

В «Братьях разбойниках»:

Потухший взор изобразил
Одолевающую муку;
Рука задрогла, он вздохнул
И на груди моей уснул.

В «Бахчисарайском фонтане»:

И ночи хладные часы
Проводит мрачный, одинокий
С тех пор, как польская княжна
В его гарем заключена.

Практика «Евгения Онегина» утвердила Пушкина в эффекте замыкающего мужского двустишия, и в «Полтаве» эта форма представлена особенно обильно:

Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей.

Всем женихам отказ — и вот
За ней сам гетман сватов шлет.

И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

Рубцы чела, власы седые
В воображенье красоты
Влагают страстные мечты.

Спокойно ведал он Украйну,
Молве, казалось, не внимал
И равнодушно пировал.

И с кровожадными слезами,
В холодной дерзости своей,
Их казни требует злодей...

В глубоком, тяжком размышленье,
Окован, Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит.

... Я указую
Тебе последний долг: открой,
Где клады, скрытые тобой?

и т. д. (всего 16 случаев на 1471 стих).

31

Однако абстрактная формула плохо передает внутреннюю структуру онегинской строфы. Это обнаруживается при ближайшем анализе ее.

Строфа такого большого объема, естественно, обладает большой степенью автономности. Каждая строфа «Онегина» это — почти самостоятельное стихотворение. Поэтому так редки переносы (enjambements) стихов из строфы в строфу. Эти переносы на фоне общей автономности строф всегда имеют резкий ритмический эффект[88].

1) Глава III, строфы VII и VIII:

Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась... Открылись очи...

2) Глава III, строфы XXXVIII и XXXIX:

И, задыхаясь, на скамью
Упала...

3) Глава IV, строфы XXXII и XXXIII:

Не так ли, друг? — Ничуть! Куда!
«Пишите оды, господа,

Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено...»

лава V, строфы V и VI:

... Вдруг увидя
Младой двурогий лик луны
На небе с левой стороны,

Она дрожала и бледнела.

5) Глава VI, строфы VI и VII:

Друзей поссорить молодых
И на барьер поставить их,

Иль помириться их заставить...

6) Глава VI, строфы XXX и XXXI:

... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет, молча, пистолет,

На грудь кладет тихонько руку
И падает...

7) Глава VI, строфы XLII и XLIII:

Со временем отчет я вам
Подробно обо всем отдам,

Но не теперь...

8) Глава VII, строфы XXXI и XXXII:

Поднялся шум, прощальный плач:
Ведут на двор осьмнадцать кляч,

В возок боярский их впрягают,
Готовят завтрак повара...

9) Глава VII, строфы XLVI и XLVII:

И поверяют нараспев
Сердечны тайны, тайны дев,

Чужие и свои победы,
Надежды, шалости, мечты.

10) Глава VIII, строфы XXXIX и XL:

... грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по нем свой быстрый бег

Стремит Онегин?..

Этими десятью примерами исчерпываются все переносы из строфы в строфу. Нет необходимости их анализировать: ритмический эффект каждого отдельного случая совершенно ясен. Основных типов, зависящих от взаиморасположения стихов и всегда гармонирующих с содержанием рассказа, два: примеры 3, 8 и 9 рисуют медленность или монотонность действия, остальные — внезапность перемены темпа и аналогичные эффекты движения (обычно быстрого, неудержимого). Достигается это тем, что строфа кончается незаконченным синтаксическим периодом (перечисление, слитное предложение, придаточное и т. д.). В ожидаемый момент разрешения не наступает. В зависимости от того, дано ли разрешение в самом начале следующей строфы, или же фраза продолжается в длительном развитии, получается тот или иной эффект ритмической экспрессии.

Эффект этот возможен только потому, что ожидание заключительного разрешения в конце строфы весьма интенсивно[89].

Таким образом, строфа «Онегина» обладает исключительной цельностью и замкнутостью.

При значительном (относительно) объеме строфы эта автономность приводит к тематической обособленности строфы. Строфа «Онегина» это — не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа. Отсюда политематизм романа, возможность свободно «забалтываться» (по выражению Пушкина).

32

Но онегинская строфа не есть предел деления. Она имеет свою структуру, имеет тяготение к внутреннему распадению на более мелкие элементы.

По пушкинской схеме таких элементов четыре: три четверостишия и замыкающее двустишие. Однако реальная структура строфы несколько иная.

Четверостишия разной формы рифмовки являются основой и в поэмах астрофических. Но там судьба их несколько иная, чем в «Евгении Онегине». Там четверостишие не входит в состав сколько-нибудь оформленного более крупного ритмико-строфического объединения. Более крупной единицей является уже «абзац» — единица синтактико-тематическая. Абзац поэмы по существу мало чем отличается от абзаца прозаического произведения. Таким образом, автономность четверостишия не ограничивается вхождением четверостишия в другую автономную строфическую единицу: четверостишие ничему не подчинено. Отсюда следствие: четверостишие в поэме должно обладать значительной степенью синтаксической автономности. Конечно, это не полная автономность, не сравнимая с автономностью стансов лирических стихотворений. Сплошной рассказ связывает четверостишия в непрерывный поток речи.

В грубой оценке автономность четверостиший можно оценить в 70—80%, т. е. из десяти четверостиший 7—8 заканчиваются одновременно с предложением и в 2—3 случаях предложение продолжается и происходит перенос на следующее четверостишие (или иное рифмовое объединение). Таковы цифры для «Кавказского пленника», «Цыган», «Полтавы». Резко иначе дело

обстоит в «Медном всаднике», где изобилуют переносы и автономность четверостиший падает до 40—50%. Но это объясняется особым стилем поэмы, занимающей исключительное положение среди других эпических произведений Пушкина.

Заранее можно сказать, что в «Евгении Онегине» дело обстоит иначе: здесь четверостишия неавтономны, они входят в состав более крупной ритмико-строфической единицы и потому теснее спаяны между собой.

Это же различие сказывается и на внутренней структуре четверостиший. В поэмах вольного стиля автономность четверостиший приводит к симметрии в их внутреннем строе. Обычно они распадаются на два параллельных двустишия. Так, расценивая в цифрах среднюю силу паузы после каждого стиха четверостишия, мы имеем по разным поэмам следующую картину (в процентах)[90]:

Сила паузы

	после 1 стиха	после 2 стиха	после 3 стиха	после 4 стиха
Для структуры AbAb				
Кавказский пленник	23	41	25	82
Цыганы	20	58	36	77
Полтава	35	48	25	83
Медный всадник	24	50	16	48
Для структуры aBaB				
Кавказский пленник	34	56	21	70
Цыганы	29	58	25	79
Полтава	41	58	38	68
Медный всадник	24	50	—	48
Для структуры AbbA				
Кавказский пленник	30	37	19	80
Цыганы	30	30	18	67
Полтава	33	59	38	67
Медный всадник	3	21	12	70

Для структуры *aBBa*

Кавказский пленник	29	55	18	82
Цыганы	30	62	27	83
Полтава	35	42	13	69
Медный всадник	33	24	19	90

Для структуры *aaBB*

Кавказский пленник	8	50	33	75
Цыганы	33	67	33	67
Полтава	17	58	21	85
Медный всадник	22	44	55	33

Для структуры *AABB*

Кавказский пленник	39	50	22	78
Цыганы	55	55	67	100
Полтава	38	43	35	68
Медный всадник	36	33	38	54

Мы видим, что степень автономности четверостишия совпадает и со степенью симметричности его внутреннего строения. Стихи группируются попарно, например:

Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.

Примеры асимметрических форм: разложение четверостишия по формуле 1+3:

Он перевозчика зовет —
И перевозчик беззаботный
Его за гривенник охотно
Чрез волны страшные везет.

По формуле 3+1:

Какой же властью непонятной
К душе свирепой и развратной
Так сильно ты привлечена?
Кому ты в жертву отдана?

Характерно, что «Медный всадник», в котором четверостишия наименее автономны, дает картину наименее симметричной структуры четверостиший. Общий характер распределения синтаксических пауз в конце отдельных стихов строфы «Евгения Онегина» по всему роману дает следующую картину (по отдельным главам):

Стихи строфы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Среднее	31	48	24	68	36	33	38	54	35	37	34[91]	42	29	98
Минимум	24	37	11	60	26	25	33	49	24	32	25	34	16	95
Максимум	42	54	28	83	45	37	48	63	41	44	40	48	35	99

Цифры эти обнаруживают следующий факт, вполне согласующийся и с синтаксическим и с тематическим анализом романа.

О подлинной автономности можно говорить только по отношению к первому четверостишию. Это четверостишие настолько же автономно в строфе, насколько вообще четверостишия автономны в астрофических поэмах. Уже второе четверостишие гораздо менее автономно, а структура его совсем не симметрична[92]. Еще менее автономно третье четверостишие. Примыкающее к нему двустишие обладает внутренней своей спаянностью. Обыкновенно стихи эти составляют внутреннее единство, не разделенное паузой.

В тематическом отношении это выражается в следующем: первое четверостишие строфы представляет собой законченную формулировку темы строфы. Затем эта тема вольно развивается и варьируется на протяжении 8 стихов, и это развитие темы замыкается как бы заключением афористического характера («pointe») в последнем двустишии строфы[93].

Таким образом, по одним первым четверостишиям можно в общем следить за развитием сюжета романа. Прихотливее и сложнее средняя часть. Четки и остры заключительные пары стихов.

Все это индивидуализирует онегинскую строфу, придавая ей специфический стиль вольного повествования с ярко выраженным личным вмешательством рассказчика. Образ рассказчика, обычно окрашивающего свою речь в иронический тон, отражается на всем повествовании. Автор и герои сталкиваются непрерывно.

33

До сих пор мы пользовались термином «пауза» лишь как некоторым количественным показателем синтаксического и ритмического сечения речи. Для подлинного анализа строфики, конечно, существенно не таблично-статистическое констатирование этого сечения, а изучение реальных речевых форм в их частных и общих видоизменениях. Стих конкретен, и только в конкретном осуществлении живет ритм.

Кстати, самый термин «пауза» часто понимается (в частности, декламаторами) неправильно.

В применении к речи за ним сохранено музыкальное значение перерыва звука, молчания. Между тем речевая пауза вовсе не обусловлена наличием молчания. Пауза—сложное синтактико-интонационное явление, где самый факт перерыва звукового потока играет наименьшую роль и может даже отсутствовать. Основное—это ритмико-мелодическая каденция, имеющая определенную смысловую выразительную функцию (расчленения речи).

В фиксированной строфе пауза падает на определенное место и создает своим постоянным возвратом (в сочетании с размером стиха и эмоциональным тоном речи) ритмико-мелодический рисунок строфы. В онегинской строфе такое ожидание наступает после четвертого стиха, несколько иное после двенадцатого и, наконец, в конце строфы.

Реализация паузы в синтаксическом и тематическом отношении может быть различна. Период (фраза, предложение) может быть на паузе замкнут. Тогда мы имеем явление, параллельное гармоническому разрешению музыкальной фразы. Именно такое ритмико-синтаксическое разрешение паузы канонизирует ее. Это мы встречаем уже в первой строфе романа: особенно отчетливо это на второй строфе:

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.— *(пауза)*
Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас...
(Глава I, строфа 2)

Следует обратить внимание на замкнутость и симметрию первого четверостишия. Второе, хотя тоже замкнуто, менее закончено (оно оканчивается двоеточием) и несимметрично (внутренняя его структура: 1 стих+3 стиха), поэтому оно не так автономно, как первое.

Другой случай — открытая конструкция. Она характеризуется тем, что в ожидаемый для паузы момент отсутствует сигнал законченности или незаконченности речи. Фраза может на этом остановиться, но может быть и продолжена. Такова система ступенчатых перечней (перечисление, сложные конструкции, сочиненные и соподчиненные цепи предложений или же замыкание главного предложения, за которым могут следовать, а могут и не следовать примыкающие обособленные члены, в частности придаточное предложение). Чтобы убедиться в незаконченности этой конструкции, необходимо читать стихи дальше.

Следует заметить, что отсутствие сигнала законченности явствует лишь из формального синтаксического анализа: облеченная в звучание речь приобретает интонационное членение, и замыкание или слитность периода всегда отмечается звучащей паузой. Но интонация подчиняется не только синтаксису, но и ритму стиха.

В этом отношении стих приближается к разговорной речи. Интонация правильной письменной прозы полностью определяется текстом и не допускает — без искажения смысла — привнесения интонационных оттенков, текстом не обусловленных. В звучащем разговорном слове интонация есть самостоятельное средство выражения, такое же, как и другие синтаксические средства («текст») — согласование, последовательность и группировка слов. Смысл определяется не только текстом, но и самым произношением текста.

В стихах интонация определяется не только синтаксисом текста, но и ритмом стиха и строфы. Поэтому выразительность стиха есть взаимодействие синтаксиса и ритма. Ожидание паузы создает интонацию рассечения речи и там, где нет текстового сигнала остановки. Отсюда — перегруппировка предложения, имеющая свои синтаксически-экспрессивные последствия. Так — перечни рассекаются на группы, отдельные члены сближаются, другие раздвигаются. Отсюда — семантические эффекты, благодаря которым стихотворная речь по экспрессии тоньше, нюансированнее и острее прозаической. Особенно это заметно в «Онеги-

не», где тон беседы стимулирует значимость звучащей интонации. Голос автора звучит непрерывно.

Вот примеры открытых конструкций разного рода.

Меж ими всё рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло *(ритмическая пауза)*
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.
(II, 16; ср. IV, 38—39)

Здесь разделение перечня (отчасти поддержанное появлением анафорического «и» на пятом стихе) группирует научно-философские темы, с одной стороны, и религиозные—с другой. «Предрассудки» здесь перевод «préjugés»—термин атеистической мысли французского Просвещения XVIII века.

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе *(ритмическая пауза)*
На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор...
(V, 1)

Здесь обособляются слова «на третье в ночь» и последнее слово «ночь» отрывается от главного предложения и семантически сближается (соседством в том же стихе) со словами: «Проснувшись рано...»[94]

Конечно, не один Евгений
Смятенье Тани видеть мог;
Но целью взоров и суждений
В то время жирный был пирог *(ритмическая пауза)*
(К несчастию, пересоленный)...
(V, 32)

Обособление причастной конструкции последнего стиха от определяемого подчеркнуто пунктуацией скобками. Скобочная пунктуация у Пушкина часто соответствует драматическому a parte[95]. И в самом деле, ясная смена тона: ироническое замечание о рассеянных гостях, сосредоточивших внимание на пироге, отделяющее автора от его гротескных героев, сменяется еще

более тонким ироническим тоном: наивным самоотождествлением с гостями и присоединением своего мнения, своей сентенции к молчаливым или произнесенным суждениям гостей.

Татьяна взором умиленным
Вокруг себя на все глядит,
И все ей кажется бесценным,
Все душу томную живит *(ритмическая пауза)*
Полумучительной отрадой...
(VII, 19)

Последний стих из-за обособления приобретает особую, отличную от предыдущего стилистическую окраску (и особый ритмико-мелодический тон — в частности, замедление темпа[96]).

И, наконец, еще один пример:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна *(ритмическая пауза)*
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных...
(II, 10)

Благодаря ритмической паузе распространенный член предложения «В пустынях неба безмятежных» семантически примыкает не к словам «как луна», а к приложению — «Богиня тайн...», тем более что вопреки нормам прозы приложение здесь отделено от определяемого слова, что нередко наблюдается в тексте «Евгения Онегина»[97].

Наиболее отчетливы разомкнутые конструкции, где фраза явно не разрешается в конце четвертого стиха. Основных типа два: быстрое разрешение, часто совпадающее со стиховым переносом (конец фразы — в середине пятого стиха), и развитое заключение (иногда на несколько стихов). Вот примеры:

Богат, хорош собою, Ленский
Везде был принят как жених;
Таков обычай деревенский;
Все дочек прочили своих *(ожидаемая пауза)*
За *полурусского соседа...*
(II, 12)

Здесь разомкнутая конструкция совпадает с асимметрией четверостишия.

Другой пример:

И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!
Увы! теперь и дни и ночи,
И жаркий одинокий сон, *(ожидаемая пауза)*
Все полно им; все деве милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нем...

(III, 8)

Здесь сдвиг остановки входит в общую систему переносов: ему предшествует перенос из строфы в строфу, за ним через два стиха—новый перенос. Поэтому так подчеркнуто тематически звучат: «И дождалась...», «Все полно им...», «Твердит о нем...»

Особенно ясен перенос в следующем примере:

И между тем душа в ней ныла,
И слез был полон томный взор.
Вдруг топот!.. кровь ее застыла.
Вот ближе скачут... и на двор *(ожидаемая пауза)*
Евгений!..

(III, 38)

Следует обратить внимание и на то, что данная строфа кончается самым резким во всем романе переносом («Упала...»).

Пример другого типа:

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов *(ожидаемая пауза)*
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты...

(III, 10)

Тот же тип со стиховым переносом:

Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил: «Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь. Я прочел
Души доверчивой признанья,
Любви невинной излиянья...

(IV, 12)

Наиболее ясные ритмико-интонационные эффекты достигаются в случае разомкнутой конструкции (почти тождественные с

эффектами стиховых переносов). Наиболее тонкие семантические изменения — в случае открытых конструкций[98].

Следует отметить, что во всей этой классификации мы учитывали только движение фразы вперед, т. е. рассматривали первые четыре стиха, отсекая дальнейшее.

Но те же факты и те же типы встречают нас, если рассматривать речевые конструкции в обратном порядке, т. е. отсекая первую часть и рассматривая только вторую. При этом типы рассекаемых частей могут не совпадать: первая часть может иметь открытый тип, вторая разомкнутый, или обе могут быть разомкнутыми и т. п.

Этот обратный анализ важен по отношению к последнему двустишию строфы: афористический характер этого двустишия придает ему особый цитатный характер, несколько напоминающий комедийный стих (поговорочные стихи из «Горя от ума»). Это двустишие хочется повторить, и поэтому не так важно, имеет ли оно (при обратном движении) открытую или замкнутую конструкцию: лишь бы оно могло иметь законченный характер.

Надо также заметить, что мы довольствуемся и несовершенной законченностью; таковы цитатные двустишия, далеко не имеющие синтаксической замкнутости:

И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм.
(I, 5)

Или неполные в смысловом отношении:

Отец понять его не мог (кого? в чем?)
И земли отдавал в залог.
(I, 7)

Это двустишие может обладать автономной замкнутостью, например:

А кстати: Ларина проста,
Но очень милая старушка;
Боюсь: брусничная вода
Мне не наделала б вреда.
(III, 4)

Или:

Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья!
Об них недаром вспомнил я.
(IV, 18)

Чаще мы имеем открытые конструкции, в которых, однако, на двустишие падает или законченное предложение, или достаточно самостоятельное словосочетание (в форме инфинитива или существительного с подчиненными членами), достаточные для «цитатности» этих строк (например, пригодные для эпиграфов):

Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
(финал:) Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!
(I, 1)

Или:

Учил его всему шутя,
Не докучал моралью строгой,
(финал:) Слегка за шалости бранил
И в Летний сад гулять водил.
(I, 3)

Или:

Две ножки... Грустный, охладелый,
(финал:) Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне.
(I, 30)

Или:

Ни сплетни света, ни бостон,
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,
(финал:) Ничто не трогало его,
Не замечал он ничего.
(I, 38)

Или:

Евгений без труда узнал
Его любви младую повесть,
(финал:) Обильный чувствами рассказ,
Давно не новыми для нас.
(II, 19)

Или:

Не зная, что начать со страха,
(финал:) Предчувствий горестных полна,
Ждала несчастья уж она.
(V, 6)

Сравнительно редко встречаются несамостоятельные двустишия, содержащие фрагменты разомкнутой синтаксической конструкции; при этих разомкнутых цепях очень часто роль заклю-

чительной сентенции играет целый последний стих, т. е. ритмически выделенная единица:

И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.
(V, 1)

Или:

А под подушкою пуховой
Девичье зеркало лежит.
Утихло все. Татьяна спит.
(V, 10)

И совсем редки невыделяемые фрагменты:

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*. Не могу...
(VIII, 15)

Характерно, что разомкнутость последнего двустишия совпадает с примером нарочито неполного, оборванного на полуслове заключения строфы.

Я вспомню речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног любовницы прекрасной
Мне приходили на язык,
От коих я теперь отвык.
(III, 14)

Следующий пример разомкнутой конструкции сочетается со строфическим переносом:

Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью

Упала...
(III, 38 и 39)

Эти случаи исключительно редки в романе. Зато встречаются, хотя и редко, случаи, когда в заключительную сентенцию

вовлекается и третий от конца стих. Стилистически это сохраняет характер строфы, но ритмически нарушает привычный ход:

Начнете плакать: ваши слезы
Не тронут сердца моего,
А будут лишь бесить его.
Судите ж вы, какие розы
Нам заготовит Гименей
И, может быть, на много дней.
(IV, 14)

Или:

Явились вместе, и никто
Не вздумал им пенять на то:
Имеет сельская свобода
Свои счастливые права,
Как и надменная Москва.
(IV, 17)[99]

Таким образом, онегинская строфа является формой, обрамленной тезисом в виде вступительного четверостишия и афористической сентенцией в виде замыкающего двустишия. Автономность строфы дает основу для политематизма романа. Это охарактеризовал Пушкин в послании Плетневу 1835 года в ответ на предложение продолжать роман:

Рисуй и франтов городских
И милых барышень своих,
Войну и бал, дворец и хату,
Чердак, и келью, и харем[100].

С другой стороны, заостренность каждой строфы создает впечатление безостановочно-стремительного движения рассказа. «Вперед, вперед, моя исторья!» (VI, 4) — это лейтмотив всего романа, вложенный в каждую строфу.

34

Что касается структуры средней части, то она отличается прихотливостью. Конечно, тот факт, что четверостишия обладают замкнутой системой рифм, вообще создает тенденцию к тому, что синтаксические остановки преимущественно приходятся после 8 и 12 стихов. Например:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе,
И, чувств изнеженных отрада,

Духи в граненом хрустале; (*первая пауза*)
Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые
И щетки тридцати родов
И для ногтей и для зубов. (*вторая пауза*)
Руссо (замечу мимоходом)
Не мог понять, как важный Грим
Смел чистить ногти перед ним,
Красноречивым сумасбродом. (*третья пауза*)
Защитник вольности и прав
В сем случае совсем неправ.
(I, 24)

Однако с этим борются другие тенденции. Самая система рифмовки (смежная и охватная) не так симметрична, как в первом четверостишии (перекрестная), и поэтому второе и третье четверостишия менее автономны. Кроме того, в пределах этих четверостиший имеются две пары смежных мужских стихов. Иногда они так же замыкают в порядке афористических сентенций предшествующие периоды. Появление такой сентенции на первой паре поддерживает тенденцию поставить паузу после восьмого стиха (поэтому пауза после восьмого стиха встречается чаще, чем в других местах, если не считать, конечно, паузы после четвертого стиха). Но второе двустишие создает тенденцию к паузе после одиннадцатого стиха. И, например, в пятой главе пауз после одиннадцатого стиха больше, чем после двенадцатого. Вот пример такой строфы, где внутренние мужские пары стихов по своей афористичности почти тождественны заключительным парам:

И снова, преданный безделью,
Томясь душевной пустотой,
Уселся он — с похвальной целью
Себе присвоить ум чужой;
Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, а все без толку:
{ Там скука, там обман иль бред;
{ В том совести, в том смысла нет;
На всех различные вериги;
{ И устарела старина,
{ И старым бредит новизна.
Как женщин, он оставил книги,
И полку, с пыльной их семьей,
Задернул траурной тафтой.
(I. 44)

Особенно часто это применение внутренних двустиший там, где, отступая от повествования, Пушкин переходит к рассуждениям или дает характеристики.

Иногда эти двустишия открыты (вперед), что невозможно с последним двустишием (если не допускать переноса из строфы в строфу). Например:

....
Не в силах Ленский снесть удара;
Проказы женские кляня,
Выходит, требует коня *(далее перенос, продолжающий открытую конструкцию)*

И скачет. Пистолетов пара.
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его.
(V, 45)

Однако с этими тенденциями борются другие, и вообще средняя часть не имеет никакой тенденции к ясным разделам. Наоборот, здесь царит полное разнообразие. Эта тенденция к пестроте доходит, например, до частых переносов именно в средней части:

....
Во-первых, он уж был неправ,
Что над любовью робкой, нежной
Так подшутил вечор небрежно.
А во-вторых: пускай поэт *(перенос)*
Дурачится; в осьмнадцать лет *(перенос)*
Оно простительно. Евгений, *(перенос)*
Всем сердцем юношу любя,
Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с честью и умом.
(VI, 10)

Можно было бы дать примеры на самые разнообразные сечения средней части строфы. Для нее характерна зыбкость, изменчивость, разнообразие, подчиненность естественному течению речи, наименьшая зависимость речевой экспрессии от механического ритма. Именно средняя часть придает каждой строфе ее индивидуальный, своеобразный характер. В этом развитии темы — неповторимость строф, тончайшая нюансировка строфического ритма.

35

Возникает еще один вопрос, поставленный Л. Гроссманом: почему строфическая форма не выдержана Пушкиным на протяжении всего романа? Вот что пишет по этому поводу Л. Гроссман: «Тем не менее, в целях ли разнообразия стихотворной ткани, считаясь ли с тем, что некоторые темы не соответствуют выработанному строфическому стилю, Пушкин исключил из системы своей строфики различные повествовательные партии. Прежде всего — и что совершенно понятно — вне общего строфического построения остаются народные песни («Девицы-красавицы...»). Выпадают из строфического строения письма Евгения и Татьяны и, наконец, альбом Онегина. Здесь труднее угадать мотивацию такого исключения: ведь высокий лирический тон любовных писем нашел прекрасное выражение и в строфах (последний монолог Татьяны), а афористический характер онегинского альбома нисколько не противоречит общему строфическому стилю. Думается, что здесь имел место обычный у Пушкина прием придания большего разнообразия обширной стихотворной ткани. Так, в нестрофические поэмы вкрапливаются отдельные фрагменты в строфах (в «Кавказский пленник» — черкесская песня, в «Бахчисарайский фонтан» — татарская песня, в «Цыганы» — песня Земфиры и «Птичка божия», в «Полтаву» — отрывок «Кто при звездах и при луне...»). В «Онегине» тот же прием применен a contrario и в почти сплошную строфическую ткань романа введены разнообразящие ее свободные фрагменты»[101]

Однако все это рассуждение вызывает возражения. Во-первых, конечно, перемена формы влечет за собой, как следствие, разнообразие, поэтому, собственно, говорить о том, что Пушкин переходил от строфы к иным формам (т. е. разнообразил размер) ради разнообразия, не значит ли ограничиться тавтологией? Во-вторых, три случая отступления от строфы не создают еще на протяжении всего романа впечатления разнообразия. Пожалуй, даже наоборот: резкие исключения, напоминая о возможности иных форм, подчеркивают принцип однообразной структуры романа.

В действительности строфа «Онегина» сама по себе дает широкое поле для того, чтобы разнообразить тон. Большая свобода, какой пользовался Пушкин во внутреннем сечении строфы (по крайней мере, в пределах десяти последних стихов), открывала перед ним широкие возможности.

Если бы Пушкин преследовал цели строфического разнообразия, вероятно, он поступил бы так, как сделал это в «Борисе Годунове», где стихотворные сцены перемежались с прозаическими, а две сцены рукописной редакции были писаны другой системой стиха. Так поступил Херасков в «Бахариане», меняя размер от песни к песне. Если бы темы иногда не укладывались в строфику романа, то, конечно, смена форм произошла бы не три раза, тем более что темы писем, как справедливо отметил Л. Гроссман, родственны темам монологов Онегина и особенно Татьяны.

В замечании Л. Гроссмана есть одна правильная мысль, это о том, что нестрофические фрагменты так же контрастируют со строфами общего фона, как строфы контрастируют с астрофическим фоном других поэм. Действительно, здесь можно провести параллель с шрифтами: если на фоне прямого шрифта выделения отмечаются курсивом, то в сплошном курсиве выделения набираются прямым шрифтом (по крайней мере, во французской полиграфической практике).

Но существо дела заключается в другом. Традиция ритмических «выделений» определенных мест вообще восходит к драматургической практике классической литературы.

В основе стихотворного эпоса и стихотворной трагедии лежит условное допущение, что стихи являются передачей прозы, и в порядке реального осмысления происходящего читатель должен условно принимать стих за прозу: «в действительности» герои трагедий, комедий и поэм, предполагается, говорят прозой.

Но здесь возникает двойная потребность: 1) показать на фоне «условной прозы» (т. е. принятого размера), что определенные куски текста в условной реальной жизни героев несут на себе функцию стиха; 2) обратно — подчеркнуть прозаичность того или другого текста.

Первое достигается переменой ритма и строфики. В трагедиях это до известной степени связано с традицией хоров (но только до известной степени, так как иногда этот прием употребляется для подчеркивания особо эмоциональных моментов, например монологи в «Сиде» Корнеля). В поэмах — это обычно песни, канонизированные для Пушкина примером восточных поэм Байрона[102].

Гораздо сложнее второе. Это показ документального текста, который фигурирует в произведении как вещь, как своего рода аксессуар словесной природы. Для комедий установилась практи-

ка такие «документы» (обычно письма) давать в прозе. В трагедиях же проза совсем не допускалась. Соответствующие тексты (типично для классической трагедии—изречения оракулов) давались в ином стихе, чем самая трагедия, т. е. не обычным александрийским стихом парной рифмовки. Отсюда привычка видеть в любом размере нечто более близкое к прозе, чем александрийский стих парной рифмовки.

Характерно, что французы воспринимали стих, уклоняющийся от канона парных александрийских стихов, как форму, приближающуюся к прозе. Казалось бы, что вольная рифмовка, характерная для лирических форм, дальше от прозы, чем стих трагедий, комедий, поэм и дидактических посланий. Однако едва ли не по указанным причинам в пределах трагического жанра дело обстояло иначе. Вольтер, допустивший как поэтическую смелость вольную рифмовку в «Танкреде» (1759), писал в посвящении к трагедии: «Род стиха, употребленного мною в «Танкреде», быть может, слишком приближается к прозе». И, по-видимому, с этой точки зрения многие осудили стих «Танкреда». Н. Гнедич перевел его традиционными парными александрийскими стихами. Характерны в этом отношении замечания Корнеля по поводу его трагедии «Андромеда», в которую он ввел ряд сцен с хорами, писанными разнообразными формами стиха: «Надо нравиться по правилам; вот почему иные возражения весьма значительны в том, что они находят что-то неправильное в этом роде стихов... Утверждают, что хотя в театре и говорят стихами, но предполагается, что говорят прозой; существует только один род стихов, именуемых у нас александрийскими, которым обычай позволяет заменять прозу; стансы же не могут сойти за прозу; и, следовательно, их нельзя с сохранением правдоподобия влагать в уста актеров... Признаюсь, что стихи, декламируемые в театре, предполагаются прозой (sent présumés être en prose): обычно мы не говорим стихами, и без этого допущения (fiction) их размер и рифма нарушили бы правдоподобие. Но почему можно утверждать, что александрийские стихи тяготеют к прозе, а стихи стансов непригодны для этого? Если поверить Аристотелю, то в театре следует употреблять стихи, которые наименее являются стихами и невольно примешиваются к обычной речи чаще других... Именно по этой причине стихи стансов менее стихи, чем александрийские, потому что в нашей обычной речи проскальзывает больше неравных стихов, то коротких, то длинных, с перекрестными рифмами, удаленными одна от другой, чем те,

мера которых однородна, а рифма парна. Греческие поэты, не ограничиваясь ямбом, обращались к анапесту, трохею и даже гекзаметру, если считали это уместным. Сенека поступал, как они. Испанцы, его соотечественники, меняют меру стиха от сцены к сцене. Но во Франции—иной обычай, и считается, что только александрийские стихи заменяют прозу. И по этому поводу не могу не задать вопроса: кто же хозяин этого обычая и кто может утвердить его на театре, как не те, кто со славой занимали сцену своими произведениями тридцать лет» (Examen d'Andromaque, писано около 1659 года).

Это несколько многословное рассуждение констатирует силу традиции в приемах стихотворной передачи речи, считающейся как бы прозаической. Но, конечно, ни Корнель, ни Вольтер не правы, когда искали разрешения на пути анализа близости между прозой и частными видами стиха. Поэтический узус все-таки является решающим, а базируется он далеко не на одних подобных соображениях абсолютного порядка. Иначе бы трагедии и поэмы просто писались прозой.

В «Онегине» песня девушек является первого рода «цитацией». Это документальная песня. Другой природы документы: письма Татьяны и Евгения. Весь роман предполагается рассказанным «автором», и онегинская строфа—это голос автора, его условная проза. Но когда нужно показать «подлинный» документ, то этот стиль автора становится (по отношению к документу) чужеродным, литературным, и в нем воскресает его стихотворная природа. Только новая условность создает впечатление подлинности. Так на фоне александрийского стиха условно «прозаически» («документально») звучит строфический стих; на фоне строф «Онегина» прозой будет ямб вольной рифмовки. Следовательно, функция вольного ямба в «Онегине» имеет природу чисто стилистическую: это способ освободиться от голоса автора, вывести документ из того условного мира, в котором развивается действие. Вольный ямб не создает никакого разнообразия в целом произведении. Он обособляет два вставленные в текст документа. Функция ямба свободной рифмовки на фоне строф равносильна условно документальной орфографии или лексике, применяемой в прозе для того, чтобы отличить текст документа от текста автора. Значение этих ямбов ничем не связано ни с тематикой, ни с общими принципами композиции целого. Они окрашивают только те части произведения, которые ими писаны.

Для традиции французской классической драматургии характерно, что эти «документы» рассматривались буквально как «вещи», т. е. как нечто, совершенно постороннее стихотворному тексту. Отсюда оказывалось возможным вставлять эти документы внутрь стиха или между двумя рифмующими между собой стихами (пример этого я приводил в комментарии к «Каменному гостю» Пушкина, где мною были названы «Les Folies amoureuses» Реньяра, сцена X третьего акта, и «L'Ecole des vieillards» Делавиня, сцена V пятого акта[103]). Буквально то же по отношению к строфе пытался сделать Пушкин. По первоначальному проекту песня девушек должна была следовать за четвертым стихом строфы XV третьей главы. Но в печати Пушкин от этого отказался, сохранив цельность строф. Между прочим, тот факт, что при первоначальном проекте строфа распадалась две части по формуле 4+10, показывает, что наиболее типичной паузой в строфе Пушкин считал паузу после первого четверостишия.

Но законен вопрос: почему же не все куски «документального» порядка вынесены за пределы строф? почему святочные песни (глава V, строфа 8) или элегия Ленского (глава VI, строфы 21 и 22) даны в общем потоке строф? На этот вопрос отвечает анализ соответствующих мест. Если сравнить святочную песню пятой главы с песней девушек из третьей главы, то мы можем заметить, что она по собственной своей природе гораздо документальнее, чем песня девушек «Девицы, красавицы», так как в сцене гаданий Пушкин цитирует подлинную святочную песню, слегка изменяя ее текст, в то время как «Девицы, красавицы» — собственная его стилизация в духе народных песен. Отсюда можно заключить, что Пушкин умел включать в строфы «Онегина» самый разнообразный материал, и, следовательно, аргумент тематической или иной разнородности не применим в качестве критерия к «вместимости» или «невместимости» материала в систему строф. Документальность надо понимать не в смысле свойств самого материала, а в смысле отношения его к общему повествованию. И действительно, песня девушек есть своеобразное интермеццо. Ее текст никак не связан с сюжетом данной сцены. В лучшем случае он гармонирует с обстановкой сцены. Для сюжета достаточно того, что «они поют». То, что именно они поют, не имеет отношения к происходящему. Наоборот, цитата святочной песни сюжетна: «Сулит утраты сей песни жалостный напев». Пушкину важно сообщить, при какой именно песне

«вынулось колечко ей». Текст песни—важный элемент сцены гадания, не устранимый из связного повествования. Автор не может драматизировать этого места и уступить слово воображаемым исполнителям этой песни. Именно связность рассказа требует, чтобы текст песни был сообщен в общей системе описания гаданий, т. е. от автора. А голос автора—это онегинская строфа.

Обратимся к элегии Ленского. Обратим внимание на особую нарочитость включения ее в текст строф. Элегия не начинает собой строфы и рифмами связана с речью автора:

Стихи на случай сохранились;
Я их имею; вот они:
«Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?..»

Таким образом, Пушкин не только воспользовался строфической формой для элегии Ленского, но внутри строфы связал ее со своей речью, при этом связал в таком целостном неразъемлемом месте строфы, как первое четверостишие. Все это говорит о сознательной намеренности автора.

Если исходить из собственной природы элегии Ленского, то она насквозь цитатна и представляет набор формул, перекликающихся с типичными элегиями начала XIX века. Однако важно не это; существенным является то, в каком тоне сообщает об элегии Ленского Пушкин. Вспомним, как подходил к письму Татьяны Пушкин-рассказчик. Для него это письмо было ценным как образец наивного, искреннего, непосредственного выражения чувства. Он сам якобы не в силах передать его. Это мог бы сделать Баратынский. Итак:

... вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный...

Иначе говоря, голос автора недостаточен, чтобы воспроизвести это письмо. Слово передается самой Татьяне.

Точно так же автор не берется пересказать письма Онегина. Он уступает ему слово:

Вот вам письмо его точь-в-точь.

Совсем иное отношение к стихам Ленского. Они сопровождаются ироническим комментарием: «...его стихи Полны любовной чепухи»,

Так он писал *темно* и *вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?)
И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал...

Итак, приводимая элегия — только цитируемый автором отрывок (в нем нет «модного слова идеал»). Он преподносится как образчик вялых стихов Ленского, с иронической характеристикой. В этих условиях невозможна серьезная, возвышенная декламация «в лирическом жару». Пушкин никак не может уступить слово самому Ленскому. Он должен прочесть или, вернее, процитировать эти стихи сам, ироническим тоном, т. е. своим голосом, в контексте повествования. Только в контексте речи самого Пушкина весь этот набор элегических штампов заиграет как «темная и вялая» поэзия. Пушкин стилизует элегию не карикатуря, а иронизируя. Это просто перечень элегических мотивов, и дан он тоном перечня, с голоса автора. Снимите иронию, и получится элегия, которую мог написать и В. Туманский, и А. Крылов, и А. А. Шишков, и С. Саларев, и С. Глебов, и многие другие. Но от имени этих «Ленских» элегия прозвучала бы всерьез, «любовная чепуха» зазвучала бы трогательно: ведь пародируемые элегики писали что-то очень похожее и имели отклик у читателей. Ироническую оценку эта имитация получает только с голоса самого Пушкина.

Над элегией Ленского был проделан весьма известный эксперимент. Изъятая из своего контекста, она была вставлена в оперное либретто, т. е. вдвинута в контекст, по сценической традиции еще более банальный, чем элегия начала века. Она была музыкой переведена в сентиментально-патетический ряд и зазвучала обратно тому, как ее задумал Пушкин: не в снижающей, а в возвышающей интонации. Характерно и изменение обстановки: у Пушкина Ленский «раздетый, при свечке, Шиллера открыл». В опере лирический тенор дан в обстановке природы, перед самой дуэлью: это его предсмертные слова. И данное ариозо имеет соответствующий отголосок у слушателей: недаром это популярный номер тенорового репертуара.

Вот почему Пушкин и не мог дать элегию Ленского в

«документальной форме», т. е. вне строф. Он сыграл бы по отношению к себе роль непонятливого либреттиста.

В обзоре лирических строф Пушкина почти всегда намечалась традиция строфы, ее прикрепленность к определенному жанру, тематике, эмоциональной окраске. Но по отношению к онегинской строфе никакой традиции поиски не обнаружили. Подобной строфы еще не найдено ни в русской ни в западной поэзии, предшествующей Пушкину[104]. Искали эту конфигурацию рифм не только в строфических формах, но и в произведениях астрофического четырехстопного ямба. Правда, найденные у какого-нибудь поэта 14 стихов, срифмованных по схеме онегинской строфы, еще не были бы убедительны, так как сочетание трех видов четверостишия с двустишием при свободной рифмовке могло появиться случайно и на общем фоне произвольной последовательности рифм могло бы оказаться незаметным. Пришлось бы доказывать, что именно данное место привлекло внимание Пушкина. Между тем до сих пор ни в пределах собственного творчества Пушкина, ни за его пределами подобной конфигурации стихов не найдено.

Таким образом, можно считать онегинскую строфу совершенно оригинальной.

Эта оригинальность не случайна. Оригинальность строфы соответствует оригинальности жанра романа. Пушкин задумывал свой роман как русский вариант «Чайльд Гарольда» и «Дон Жуана» Байрона. В действительности «Евгений Онегин» был произведением, навсегда освободившим Пушкина от «байронизма». В пределах первой главы еще мы наблюдаем процесс борьбы и преодоления мотивов Байрона; еще наблюдается перекличка с «Чайльд Гарольдом» в отдельных строфах. Но в дальнейшем Пушкин решительно порывает со всякой зависимостью от кумира начала 20-х годов.

В оригинальности нового пути Пушкина смысл оригинальности онегинской строфы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В другом случае Пушкин разбил стихи по признаку рифмы, не обращая внимания, что получившиеся строки не имеют правильной меры иначе как в соединении:

Мне изюм
Нейдет на ум,
Цукерброд
Не лезет в рот.

Получилось странное чередование двухстопных хореев и ямбов. Между тем правильнее было бы сохранить целостность стихов: на это указывает и продолжение:

Мне изюм нейдет на ум,
Цукерброд не лезет в рот,
Пастила не хороша
Без тебя, моя душа...

Следовательно, реально мы имеем простое четверостишие четырехстопного хорея. Этот пример ставит под сомнение правильность разделения стихов «Ночной зефир...».

[2] В данном случае основанием для такого деления (повторяющего деление польского оригинала Мицкевича), по-видимому, было то, что шестистишие *AABCCB* воспринималось на привычном фоне перекрестных четверостиший с холостыми нечетными стихами: *ABCB*. Следует сопоставить эту строфу с английской балладной строфой, известной по переводу Жуковского «Смальгольмский барон». По условиям польского стиха в «Трех Будрысах» все рифмы женские, а акцентный стих урегулирован до чистого анапеста (как и у Жуковского).

Вот английский образец (третья строфа баллады В. Скотта «The Eve of Saint John», оригинала «Смальгольмского барона»):

Yet his plate-jack was brased, and his helmet was lased,
And his vaunt-brace of proof he wore;
At his saddle-gerhe was a good steel sperthe,
Full ten pound weight and more.

[3] Французское стихосложение, не допускающее стихов без рифм, и понятие «строфа» сводит к комбинации рифм, хотя именно во французской поэзии мы встречаем многочисленные образцы строф, состоящих из циклической комбинации стихов двух и более разных размеров. Вот как определяет строфу Морис Граммон: «Французская строфа есть группа свободных стихов, образующая полную систему рифм. В эту систему могут входить один раз или несколько раз два и даже три последовательных стиха, рифмующих между собой; но две последовательные смежные рифмы, т. е. четыре стиха, из которых два первых — на одну рифму, а два последних — на другую, разрушают систему, а следовательно, и строфу. Строфы на религиозные, философские и элегические сюжеты называются стансами, а в песнях — куплетами» (Maurice Grammont. Petit traité de versification française. Paris, 1908. C. 78). Это определение очень характерно по тому даже несколько мелочному отношению к рифмовым комбинациям, создающим строфу. Неясно только, как следует понимать слово «полная» (система рифм). М. Граммон разумеет не только то, что не должно быть общих рифм у двух строф, но и то, что строфа не должна «разниматься» на части с замкнутой рифмовкой. Например, строфу В. Гюго *AbAbCCCdEEEd* («Наполеон II») он называет «в действительности сочетанием двух строф из четырех и восьми стихов». Этот ригоризм не имеет оснований. Если быть строго последовательным, то можно дробить строфу Гюго на группы

в 4, 3 и 5 стихов, из которых ни одна не имеет с соседней общих рифм, но тогда придется отрицать существование сложных строф, обильно представленных во французской поэзии, например классической одической строфы *AbAbCCdEEd*, которую тоже можно рассматривать как сочетание четверостишия и канонического шестистишия. Вот почему терминам «полнота» или «замкнутость» рифмовки я предпочитаю термин «цикличность».

[4] Это отмечалось уже в литературе. В частности, в «Метрическом справочнике к стихотворениям А. С. Пушкина» говорится: «В строфах со смешанными клаузулами (т. е. с перемежающимися мужскими, женскими и прочими окончаниями) наблюдается интересная тенденция заканчивать строфу мужским стихом: из 5212 строф 3568, т. е. около 68%, заканчивается таким образом. Из 76 строфических типов, служащих для построения целых (равнострофических) стихотворений, 50 оканчиваются мужским стихом и всего 20—женским» (Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М.; Л., 1934. С. 36). На фоне общей тенденции к мужским клаузулам женские имеют особую стилистическую функцию, характерную, например, для элегических стихотворений Пушкина начала 20-х годов.

[5] Уточняя механизм этой компенсации, можем сказать, что она происходит не столько за счет неударного последнего слога, сколько за счет последнего ударного, получающего большую протяженность, когда за ним следует неударный слог. Поэтому можно утверждать, что трехстопный ямб в строго строфическом смешении с четырехстопным звучит иначе, чем в стихотворении чистого трехстопного ямба.

[6] Примером строф, построенных исключительно на сочетании стихов разного размера, без участия рифмы, являются русские подражания античным строфам. Для Пушкина имеет значение из этих форм только элегический дистих.

[7] М. Граммон, останавливаясь на вопросе о синтаксической замкнутости строфы, отрицает ее как условие образования строфы. Он пишет: «Когда-то строфа заключала в себе законченный смысл, развитие которого завершалось в пределах рифмовой системы. Так наблюдается чаще всего до нашего времени; но это не является необходимым условием, и наши великие лирические поэты не считали этого ненарушимым правилом» (Grammont M. Petit traité de versification française. C. 78—79). М. Граммон упускает из виду, что есть разница между ненарушимым правилом и нормой. Он мотивирует свое положение наличием редких строфических переносов, не задумываясь над тем, что самое понятие «перенос» не могло бы возникнуть, если бы не было нормы в совпадении ритмических и интонационно-синтаксических членений речи. Будучи последовательным, он отрицает право именоваться строфами за восьмистишиями типа *AbAbCdCd*.

[8] Уланд писал и другие баллады таким же размером, например Siegfrieds Schwert. Вообще эта форма нередко встречается в немецкой поэзии. Жуковский тем же размером перевел из Уланда «Три путника» (1820).

[9] Отличие стиха Пушкина от стиха Жуковского заключается в том, что Пушкин соблюдает цезуру после шестого слога (то же в других случаях применения данного стиха; ср. «Узник» и «Подражания Корану», IX). У Жуковского подобной цезуры нет.

[10] Этот термин вообще недостаточно усвоен поэтикой, и вокруг него часто возникают недоразумения. Образцом неразберихи, господствующей в ходовых представлениях, является следующий пассаж из популярной статьи, имеющей целью просветить начинающих поэтов: «Слово «станса» происходит от латинского слова stanza, что означает на русском языке остановка или покой (отсюда станция). Термин взят по ассоциации и подчеркивает, что после каждой строфы получается как бы известный отдых, передышка — при переходе к новой строфе. Эта строфа зародилась в эпоху трубадуров во Франции. Трубадуры называли стансами небольшие песенки, которые можно было исполнять, не сходя с места. Впоследствии песенная основа стансов утерялась, а это привело к неясности и неопределенности термина. В немецкой поэзии его стали применять даже к октаве и к произведениям большого размера (от 4 до 12 строф). Несколько позднее стансами стали называть небольшие лирические произведения элегического характера. Такое понимание закрепилось в русской поэзии» (Лит. учеба. 1941. № 2. С. 89, статья Ф. Головенченко «Строфы»). Оставляем на ответственности автора оригинальную этимологию слова, сообщения о трубадурах, о немецкой поэзии (напомню лишь, что октаву итальянцы всегда именовали stanza). Слово это проникло во Францию из Италии в середине XVI века, долгое время употреблялось как синоним «строфы» и лишь прикреплялось к жанрам, противополагавшимся оде. Стансы как форма стихотворения установились с эпохи Малерба, и в несколько неопределенном значении слово это дошло до наших дней. Различие между терминами «строфа» и «станс» Ф. Мартинон, учитывая обычное словоупотребление, определяет так: «Ода и строфа более притязательны, чем стансы, и предполагают более восторженный лиризм и иногда, но не обязательно, более длинные группы стихов. С другой стороны, стихотворения элегические или развивающие моральные или философские идеи и не превосходящие шести стихов обычной одной меры будут, очевидно, стансами» (Ph. Martinson, Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance. Honore Champion éditeur. Paris, 1911. P. 436).

Попытка разграничить стансы от строф тем, что в стансах запрещен строфический перенос, основывается на определениях словарей, исходящих из этимологии слова (stanza по-итальянски — комната, помещение). Как раз в Италии этот термин с подобным запретом не считается. Автор цитируемой статьи заимствовал свои сведения, очевидно, в книге Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (Спб., 1914. С. 414) и в «Литературной энциклопедии». По дороге немецкая поэтика превратилась в немецкую поэзию, а «количество стихов» в строфе в число «строф» в произведении.

[11] Ф. Мартинон в своей книге «Les Strophes» пишет по поводу оды Шенье: «Какое же здесь единство, и мог ли думать поэт хоть одну минуту, чтобы нашлось человеческое ухо, способное следить за ритмом столь странным, еще усложненным непрерывным разногласием рифм и размеров?» (с. 425).

[12] Конечно, в разных положениях находились поэт XVIII века, писавший десятистрочной одической строфой, представленной неисчерпаемым числом образцов, и Лермонтов, писавший «Казначейшу» онегинской строфой и потому заявлявший о существовании одного лишь своего предшественника:

Пишу Онегина размером.

[13] А именно двенадцатисложник (alexandrin), десятисложник и восьмисложник соответственно передаются шести-, пяти- и четырехстопным ямбом, семисложник — четырехстопным хореем (см. у Пушкина переводы из Шенье «Близ мест, где царствует...», из «Девственницы» Вольтера, из его же стансов «Ты мне велишь...», а также «Прозерпину» из Парни).

[14] Эти формы культивировались французскими поэтами до Плеяды. Плеяда дает уже классические формы строф. Беглый очерк строфической реформы, произведенной в эпоху Маро и Ронсара, см. в книге: Martinon Ph. Les Strophes.

[15] В этих формулах — строчная буква изображает мужскую рифму, прописная — женскую.

[16] Образцов подобной строфы в поэзии начала XIX века много. Вот, например, послание Вяземского «К Перовскому» (1811):

Прощаясь в час разлуки,
Ты пей, чтоб грусть топить,
Дорогой пей от скуки,
На месте — пей, чтоб пить.

Подобным размером Ломоносов переводил Анакреона.

[17] См.: Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921. С. 63.

[18] Характерно, что Пушкин избрал и размер стиха (пятистопный ямб), свойственный этому роду романсов (французский декасиллаб). В данных французских романсах рифмуются стихи по формуле *AbAb* и рефреном является первое полустишие первого стиха 4 слога (как и в «Певце»). Этот рефрен иногда рифмует с мужскими стихами куплетов, и тогда все эти стихи на протяжении всего романса имеют общую рифму (романс Мильвуа, романс «M'aimeras-tu»), иногда же он оставлялся без рифмы, как и у Пушкина (романс Купиньи). Некоторые из романсов той же фактуры имеют, подобно «Певцу», охватные рифмы, но обычно с обратным расположением мужских и женских окончаний (что при нерифмующем рефрене неизбежно по закону чередования), например, романс Купиньи «Fleur de beauté» и его же «Il est à lui» (в обоих романсах — постоянный рефрен, повторяющий начальные слова первого куплета):

Il est a lui pour jamais, sans partage,
Au noble ami qui l'aura su charmer,
Ce coeur timide, et qui voudrait aimer
Sans l'asservir, doucement s'il l'engage,
Il est a lui.

Встречались и другие системы рифмовки четверостишия (см. «La Cle du Caveau», 3-е изд. С. 140, 177, 178; здесь названо тринадцать романсов данного строя с легкими вариациями, все — эпохи Империи, все — распевавшиеся на модные мотивы Бланджини и других композиторов). Ср. романс Вяземского 1817 года, воспроизводящий структуру французских романсов этого типа, но далекий от них по содержанию и тону:

Как трудно жить в мудреной школе света:
Садись впросак, или сажай впросак.

Жизнь мастерство; и мастер в ней не всяк,
Кто не сказал, ума спросясь совета,
Как трудно жить!

Все куплеты однообразно кончаются рефреном: «Как трудно жить», но в начальных стихах куплетов эти слова не повторяются.

[19] М. Граммон так определяет термин «ямб»: «Это — стихотворение, в котором двенадцатисложные стихи последовательно чередуются с восьмисложными; рифмы перекрестные, так что стихотворение на деле состоит из четверостиший. Пределы стихотворения не ограничены... Ямб стал жанром после А. Шенье и О. Барбье» (M. Grammont. Petit traite le versification française. P. 85).

[20] Мартинон в своей книге «Les Strophes» (с. 141 и след.) излагает подробную историю этой строфы. Она изобретена Депортом в конце XVI века, но употреблялась очень редко.

[21] Эти стихи имеют соответствие и с заключительными стихами оды Жильбера:

Qu'ils meurent pleins de jours' que leur mort soit pleuree!
Qu'un ami leur ferme les yeux!

Ср. замечания по поводу этой параллели в книге: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 165—166. Примеч. 2; ср. с. 177.

[22] В русской поэзии имеются элегии, воспроизводящие последовательность рифм оригинала. Такова, например, элегия Мих. Дмитриева «Прошедшее»:

Нет! нет! не возвратить погибших наслаждений!
Младенчество мое! где ты?..
Где юность резвая, век милых заблуждений,
И вы, крылатые мечты?..

(Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах, 2-е изд. Спб., 1821. Ч. 1. С. 315). И здесь магистральной темой является подведение жизненных итогов. Еще раньше, в 1800 году, тем же размером, как и М. Дмитриев, Востоков написал стихотворение «К богине души моей», но без рифм. У Пушкина аналогичный строй имеет шутливое четверостишие «Н. Д. Киселеву» (1828).

[23] К 1815 году относится другое стихотворение Батюшкова, писанное тем же размером,— «К другу»; по-видимому, и оно отразилось на формировании пушкинской строфы, как и «Выздоровление», с которым, впрочем, пушкинские стихи связывает лаконичность в развитии темы, совершенно отсутствующая в растянутом стихотворении «К другу». Однако одна тема стихов «К другу», возможно, отразилась на «Воспоминании»:

На нем, когда окрест замолкнет шум градской
И яркий Веспер засияет
На темном севере, твой друг в тиши ночной
В душе задумчивость питает...

Традиция этой строфы, по-видимому, от Батюшкова, была подхвачена до Пушкина еще Баратынским, например, в ранней редакции стихотворения «Делии» (1821):

Зачем нескромностью двусмысленных речей,
Руки всечастым пожиманьем,
Притворным пламенем коварных сил очей,
Для всех увлажненных желаньем,
Знакомить юношей с волнением любви,
Их обольщать надеждой счастья
И разжигать шутя в смятенной их крови
Бесплодный пламень сладострастья?

Впервые к подобной строфе Баратынский обратился в 1820 году в стихотворениях элегического тона, писанных под явным влиянием Батюшкова: «Весна». «Послание к барону Дельвигу», и в 1821 — «Уныние». Стихи Баратынского развивают обычные элегические мотивы и прямой переклички со стихами Пушкина не имеют. Впрочем, следует обратить внимание на стихи «Послания к барону Дельвигу»:

И вот сгустилась ночь, и всё в глубоком сне —
Лишь дышит влажная прохлада;
На стогнах тишина! сияют при луне
Дворцы и башни Петрограда.

По тем же следам, что и Баратынский, пошел и В. И. Туманский, написавший в 1822 году стихотворение «Музы» в той же строфической форме.

[24] Возможно, что это разложение строфы на четверостишия произошло отчасти под влиянием цитированного «Мотылька» Жуковского. На это показывают некоторые лексические параллели (начиная с вступительного слова «вчера»). Так, характерна заключительная строфа «Мотылька»:

«Так наслажденье изменяет!» —
Вздохнувши, я сказал:
«Пока не тронуто — блистает!
Дотронься — блеск пропал!»

Ср. в «Слезе»:

Вздохнул — и замолчал...

[25] Сюда относятся, например, многочисленные и популярные в свое время песни Латеньяна (1697—1779) на мотив «Жоконда» (песенки на слова: «Monsieur l'cure n'espérez plus», «Lisetta est faite pour Colin»).

[26] Ср. балладу из романа Ш. Нодье «Le Peintre de Salzbourg» (1803). У Мартинона историческая справка об этой строфе явно неполна («Les Strophes». С. 151).

[27] В той же форме применил эту строфу Жуковский в «Громобое».

[28] В. В. Виноградов справедливо заметил: «...Пушкин тонко улавливает новизну экспрессивной окраски в стиле Жуковского. Например, в стихотворении «Мечтатель» (1815) есть строки, которые так и кажутся выхваченными из лирики Жуковского:

И тихий, тихий льется глас...»

(Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 151).

[29] Эта же строфа применена в «Наполеоне на Эльбе» (1815; три начальные четверостишия),

[30] Внимание авторов поэтик здесь привлекало то, что, сравнив Людовика со львом, Малерб немедленно меняет образ, развивая сравнение с Геркулесом, поразившим гидру. Мартинон указывает, что, вопреки общему мнению, строфа изобретена не Малербом; ее применил Депорт в 1591-м, Мальи в 1560-м, Перрон в стихах, изданных в 1522 году.

[31] Тематика од подобной структуры была широка. Темы, которые в конце XVIII века стали достоянием элегии, в начале века были предметом оды. Данная строфа являлась удобной формой для подобных тем. См., например, «Одиночество» Луи Расина (сына).

[32] Такой же строфой написано стихотворение, приписываемое Пушкину, «Цель нашей жизни». См. по этому поводу работу В. В. Данилова в сборнике: Пушкин. Исслед. и материалы // Тр. Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции, М.; Л., 1953. С. 298—313. По мнению В. В. Данилова, стихотворение это датируется 1814 годом. По его же мнению, по идее стихотворение близко к «Жизни Званской» Державина (с. 313).

[33] По данным Мартинона, эта строфа встречается во французской поэзии у А. Шенье, у Ламартина, у В. Гюго. Вообще же она возникла в XVII веке (Rapin, 1610) и неоднократно применялась Корнелем (Martinon Ph. Les Strophes. C. 123).

[34] Данные Мартинона показывают, что во французской поэзии подобная строфа встречалась исключительно редко (Les Strophes. C. 148).

[35] Почти такая же строфа (но в отличие от пушкинской—с бесцезурными пятистопными стихами) была применена Жуковским в 1814 году в «Старушке»; эта баллада была напечатана только в 1831 году, но в рукописи хорошо была всем известна, особенно же арзамасцам; от нее происходило арзамасское прозвище Уварова:

На кровле ворон дико прокричал:
Старушка слышит и бледнеет.
Понятно ей, что ворон тот сказал,—
Слегла в постель, дрожит, хладеет.

В обратной последовательности женских и мужских окончаний чередование пятистопных и четырехстопных ямбов мы находим у Вяземского («К воспоминанию», 1815; напечатано в 1823 году):

Прошедшего привет, воспоминанье!
Отрадой сердце посети!
Ты замени остылое желанье;
Будь мне подпорой на пути!

У самого Пушкина эта форма встречается в составе «Андрея Шенье»:

Подъялась вновь усталая секира
И жертву новую зовет.
Певец готов; задумчивая лира
В последний раз ему поет.

[36] Быть может, стимулом к тому, чтобы обратиться к этой форме, послужило одно стихотворение В. Туманского. Послание Осиповой писано 25 июня 1825 года, а в «Северных цветах» на 1825 год появилось

стихотворение В. Туманского «Моя любовь», которое могло обратить на себя внимание Пушкина своей темой (Крым):

Там, нежась в лени и в мечтах,
В час лунных, сладостных туманов,
Как будто видишь на горах,
Вокруг мечетей, на гробах,
Блуждающие тени ханов.

[37] Впрочем, может быть, не случайно совпадение строфы «Пажа» со строфой романса А. Мюссе 1829 года «L'Andalouse»:

Avez-vous vu dans Barcelone,
Une Andalonse au sein bruni!
Pâle comme un beau soir d'automme!
C'est ma maîtresse, ma lionne!
La marquesa d'Amaëgui.

По указанию Мартинона, строфа эта была в моде около 1828 года (у Сент-Бева в «Стихах Ж. Делорма» она применена десять раз); см.: Ph. Martinon. Les Strophes. С. 185, 186. Изобрел ее Маро, и применялась она у поэтов Плеяды.

[38] Подобная строфа встречается у Капниста:

Святой восторг благотворенья!
Что в мире сладостней тебя?
Благого образ провиденья:
В других зреть счастливым себя,
Добру все посвятить мгновенья,
Несчастных как родных любя.

[39] Данные об этой строфе, приведенные у Мартинона, заставляют предполагать, что эта строфа не французского происхождения (см.: Ph. Martinon. Les Strophes. С. 292). В эпоху Маро и Плеяды распространена была в восьмисложном стихе строфа с нарушением правил альтернанса: *AbAbcc.* Наряду с ней встречаются отдельные случаи и других форм, в том числе и *aBaBcc,* но строфы эти представлены в образцах, которые вряд ли были знакомы Пушкину в 1820 году (романсы в «Астрее» Vrfé; строфы Сент-Амана и др.). Точно так же трудно ставить Пушкина в зависимость от писанных такой же строфой стихов М. М. Хераскова «Почерпнутые мысли из Экклезиаста» (Херасков М. М. Творения. Ч. 7. С. 3—4 и след.). Однако между стихами Хераскова и Пушкина, вероятно, были связующие их промежуточные звенья. Характерной общей чертой является рефренный характер заключительного стиха:

В кипящей младости моей
Имел в прохладах я забаву,
Алкая сердцем и душой
Вкушать житейскую отраву.
Горька мне сладость ныне та.
Я рек: все в свете суета!

Соответственно последние стихи строф читаются: «Все тень одна и суета», «Науки только суета», «И все на свете суета». Прототипом стихов

Хераскова являются стихи А. П. Сумарокова «Апреля в первое число»:

Апреля в первый день обман,
Забава общая в народе,
На выдумки лукавить дан,
Нагая правда в нем не в моде,
И все обманом заросло
Апреля в первое число.

Все строфы однообразно оканчиваются словом «число».

[40] См.: Martinon Ph. Les Strophes. С. 229, 230.

[41] Строфическая часть (речь Эвлеги, три строфы) точно воспроизводит строфу оригинала («Isnel et Aslega» Парни, песнь IV).

[42] Пушкин и его современники. 1917. Вып. 28. С. 20—27.

[43] Несмотря на свой характерно английский тип, строфа эта французского происхождения. П. Верье возводит эту строфу к старофранцузским танцевальным песням. Он приводит несколько примеров подобных песен, например:

Main se leva bele Aeliz,
Mignotement la voe venir—
Biau se para, miex se vesti...
Desoz le raim.
Mignotement la voi venir
Cele que j'aim.

(Paul Verrier. Le Vers français. V. 1. Paris, 1931. С. 38; ср. с. 188—191, 204, 245). Первый поэт, применивший эту строфу, был Гильом IX, герцог Аквитанский (1071—1127). У французских поэтов нового времени эта строфа не встречается, но в фольклоре существует и поныне.

[44] Вот пример такой строфы у Вильсона:

Beside her Babe, who sweetly slept
A widow mother sat and wept
O'er years of love gone by
And as the gobs thick gathering came
She murmur'd her dead husband's name
Mid that sad lullaby.
(«The widow mother»)

[45] Вот последняя строфа перевода Нелединского-Мелецкого (1813):

О время! не стремись! почти мою ты младость!
Пусть нежной матери надолго дастся сладость
Свидетельницей быть сыновней к ней любви!
И добродетель пусть с блестящей славой купно
Почиют неотступно
На сединах моих в преклонны века дни!

[46] Во французской оде шестисложный стих точно воспроизводит полустишие симметричного александрийского стиха. В русской поэзии симметрия александрийского стиха нарушена (последний слог первого полустишия может быть неударным), а поэтому впечатления точного

соответствия короткого стиха половине длинного не ощущается: на слух можно заметить лишь переход от фразы большой амплитуды к фразе малой; насчитывает ли короткий стих три или четыре стопы, в русских стихах не так существенно. См.: Martinon Ph. Les Strophes. С. 266.

[47] Ср. русский перевод А. Ф.Мерзлякова.

[48] Судя по данным Мартинона (Martinon Ph. Les Strophes. С. 334. Примеч. 3), вряд ли можно искать во французской поэзии прототипы этой строфы, известные Пушкину в 1817 году. Строфа эта изредка встречалась у поэтов Плеяды.

[49] «Slavia», 1925. R. 4. S. 1. С. 76.

[50] Larousse P. Grand Dictionnaire. T. 4. С. 643 («Deux journéese»).

[51] Того же романсного происхождения аналогичная строфа стихотворения Жуковского «Сиротка» (1813), отличающаяся только тем, что к ней присоединено в качестве самостоятельного куплета чередующееся с восьмистишием четверостишие перекрестной рифмовки.

[52] Этот мотив воспроизведен вместе с французским текстом в XXXVII выпуске «Пушкин и его современники» (1928. С. 119—122).

[53] Вот пример французского ноэля:

Le jour de la naissance
De son divin Sauveur
Joseph est en codence
Et rit de tout son coeur.
Il prosterne son front levant l'Estre suprême,
Le remercie tout échauffé
Du bonheur d'être né coiffé.
Votre epoux est de même.

Первый куплет ноэля Вяземского:

Спасителя рожденьем
Встревожился народ;
К малютке с поздравленьем
Пустился всякий сброд.
Монахи, рифмачи, прелестницы, вельможи,
Иной пешком, другой в санях;
Дитя глядит на них в слезах
И во́пит: что за рожи!

[54] Русские пропилеи. 1919. Т. 6. С. 45—46.

[55] Пушкин и его современники. 1930. Вып. 38—39. С. 35. Стилистический анализ «Жениха» с учетом происхождения строфы см. в статье А. М. Кукулевича и Л. М. Лотман в шестом выпуске «Временника Пушкинской комиссии» (1941).

[56] Подобную ошибку при переходе от шестистопного ямба к короткому стиху допустил не только Пушкин, но и его дядя в стихотворении «К любимцам муз» (подражание Горацию). Стихотворение это писано по формуле *6646* (рифмовка *AbAb*), но из шести строф только три выдерживают эту формулу. В других строфах (II, IV и V) вместо четырехстопного стиха — трехстопный.

[57] К этому же результату пришел Г. О. Винокур на основании лексикологических наблюдений: «Вообще весь склад оды молодого Пушкина сильнее всего напоминает стиль Батюшкова, а отчасти и Жуковского» (Винокур Г. О. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.: Л., 1941. С. 538).

[58] Строфа Батюшкова без всяких изменений была воспроизведена позднее А. Писаревым в стихотворении «Берега Дона» (Новости литературы. 1823. Кн. 3. № XVII. С. 60—64).

[59] Об октавах Жуковского см. полемику П. А. Катенина и О. М. Сомова в «Сыне отечества» (1822. Ч. 76 и 77; там же спор о piombare; см. письмо Пушкина к Катенину от 19 июля 1822 года).

[60] Вряд ли Пушкин осведомлен был к тому времени об опытах С. П. Шевырева, относящихся к сентябрю 1830 года и напечатанных только в 1831 году (перевод в октавах из «Освобожденного Иерусалима»).

[61] Сонетам Пушкина посвящена специальная работа Н. В. Яковлева в сборнике: Пушкин в мировой литературе. М., 1926. С. 113—132.

[62] У Плеяды (Дюбелле, Ронсар) почти всегда соблюдена петрарковская форма рифмовки четверостиший. Впрочем, Ронсар в сонете «Marie, en me tançant» рифмовал также *AbAbbAAbCCdEEd.* Свобода рифмовки вошла в обиход у поэтов.

[63] Этот же эпизод ранее Катенин переводил четверостишиями пятистопного ямба (см.: Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. 2-е изд. Спб., 1822. Ч. 5. С. 311—315).

[64] См. статью К. А. Шимкевича «Пушкин и Некрасов» (Пушкин в мировой литературе. 1926. С. 333—337).

[65] Из курса Сисмонди Пушкин мог вычитать, что изобретателем октав был Боккаччо, впервые применивший эту строфу в «Тезеиде», около 1340 года, но расцвет поэм в октавах относится к XV веку. Что касается терцин, то Сисмонди называет Данте их изобретателем.

[66] Эти слова пародировал Козьма Прутков:

> И услышав то, дон Педро
> Произнес со громким смехом
> «Подарить ему барана;
> Он изрядно подшутил».
> («Осада Памбы»)

[67] У Ломоносова четверостишия данного стихотворения сведены в восьмистишия.

[68] Анакреон Тийский. Стихотворения. Спб., 1794. С. 13.

[69] Анакреон Теосский. Стихотворения, переведенные с греческого И. Мартыновым. 2-е изд. Спб., 1829. С. 45.

[70] Таким же размером, но сдвоенными четверостишиями написана баллада Жуковского «Рыцарь Тогенбург» (1818), воспроизводящая размер оригинала Шиллера — «Ritter Toggenburg» (1797).

[71] Оба примера из книги: Coppele P. La Clé du Caveau. Paris, б/г. С. 88. В качестве немецкого образца подобного размера можно назвать у Шиллера «Hochzeitslited» (1785; восьмистишиями).

[72] В нефольклорной функции эта строфа была применена в 1828 году в

незаконченном и недоработанном стихотворении «Рифма». Вот одна из законченных строф этого стихотворения:

Взяв божественную лиру,
Так поведали бы миру
Гезиод или Омир:
Феб однажды у Адмета
Близ тенистого Тайгета
Стадо пас, угрюм и сир.

[73] Мартинон не дает примеров подобной строфы во французской поэзии.

[74] Сын отечества. Ч. 21. № XIII. С. 16—19; этот номер вышел в свет 1 апреля 1815 года.

[75] Той же строфой была написана анонимная песня «Чижик»:

Не садись на эту ветку!..
Иль не видишь, что на ней
Злой ловец поставил клетку
Для погибели твоей?
Посмотри, как в ней порхает,
Участь горьку проклинает
Зяблик—жертва простоты...
Попадешься ведь и ты!

(Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским. М., 1810. Ч. 2. С. 193). Быть может, Пушкин учитывал и эту песню. Ср. в стихотворении «К Наташе» стих: «И как чижик в клетке тесной».

[76] В цитированной ранее статье Ф. Головенченко «Строфы» мы находим странное, но безапелляционное заявление: «Секстиной написано стихотворение Пушкина «Кавказ»... Это образец классической секстины» (Лит. учеба. 1941. № 2. С. 93). Между тем классическая секстина (т. е. итальянская строфа эпохи Возрождения), конечно, ничего общего со строфой «Кавказа» не имеет. К сожалению, то же самое мы находим и у Н. Н. Шульговского (Теория и практика поэтического творчества. Спб., 1914. С. 418).

[77] Строфа баллад Мицкевича «Czaty» и «Trzech Budrysow» неоднократно являлась предметом внимания польских стиховедов.

Так, она подвергается теоретическому и историко-литературному изучению в статье «Четырнадцатисложник» в сборнике Польской академии наук «Sylabizm» (Варшава, 1956). Автор—Б.Лопаткувна—так характеризует строфу Мицкевича: «Это анапесты. Czaty, кроме того, обнаруживают правильную дробимость стиха: 7 (4+3)=7 (4+3). Языковая трудность в осуществлении анапестичного ритма вызывает в польских анапестах, начиная с Мицкевича, наличие дополнительного неметрического ударения, роднящего их с дитрохеями» (Силлабизм. С. 434). Б. Лопаткувна приводит примеры подобной же строфы (но иногда без внутренней рифмы в нечетных стихах) в произведениях Словацкого, В. Поля, Б. Островской, современной поэтессы, применившей эту строфу в лирике. Специальному рассмотрению происхождения мицкевичевской строфы от баллады Скотта

в переводе Жуковского посвящена из новых работ статья покойного польского стиховеда К. Заводзиньского «Генезис строфы Мицкевича «Стражи» и «Трех Будрысов» в его книге «О польском стихосложении» (K. W. Zawodzinski. Geneza «sm», czyli strofy «Czat» i «Trzech Budrysow» // Studia z wersyfikacji polskej. Zaklad imenia Ossolinskich — wydawnictwo. Wrozlaw, 1954. P. 454—460). Подвергает подробному анализу внутренней структуры баллад Мицкевича К. Будзык в статье «Что такое польский силлаботонизм», напечатанной в его книге «Разыскания из области вспомогательных наук и истории польской литературы» (K. Budzyk. Co to jest polski sylabotonizm? // Studia z zakresu nauk pomocniczyen i historii literari polskiy. V. I. Zaklad imenia Ossolinkich. Widawnictwo Polskiej Akademii nauk. Wrozlaw, 1956. P. 400). Кроме названных авторов, строфу Мицкевича анализировали и многие другие польские историки литературы (Г. Фельчавкувна, Ю. Клейнер, А. Важик, М. Длуска и др.).

78 Любопытна дальнейшая судьба этой строфы. Ее подхватил А. Н. Муравьев, поместивший при своей поэме «Таврида» (М., 1827) ряд стихотворений, среди которых несколько написанных строфой «Олега». Из них одно — баллада «Ольга» (с. 88—92) — находится в прямой зависимости от Пушкина. Но остальные тяготеют к жанру элегий. Таковы «Уныние» (115—116), «Стихии» (118—119), «Прометей» (120—121). В 1832 году этой строфой воспользовался Баратынский в стихотворении «На смерть Гёте». Эту же строфу применил Бенедиктов в 1837 году («Певец») и В. Туманский в 1834 году («Неаполь, прощай»).

79 Единственно, что можно предположить в этом направлении, это то, что Пушкин вопреки традиции передал двухстопным дактилем четырехсложный французский стих (обычно передаваемый двухстопным ямбом). Тогда, конечно, возможно искать прототип и во французской поэзии. По Мартинону, подобные шестистишия характерны для средневековья (см.: Martinon Ph. Les Strophes. С. 228). В период увлечения «трубадурной» поэзией подобные формы возвращались во Франции (вторая половина XVIII века, эпоха Консульства и Империи). Образец подобных стихов мы найдем и у Парни, например «Hier Nicette». Стихотворение это писано вольной рифмовкой, но в нем характерно наличие ряда канонических шестистиший. По заявлению Парни, он заимствовал стих из старофранцузской поэзии:

De cette idylle
Pai pris le style
Chez les Gaulois;
Sa négligence
De la cadence
Brave les lois...
(«Envoi à Eleonore»)

В таком случае двухстопный дактиль «Леды» надо считать вариантом ритма двухстопного ямба и родственным стихам типа «Что наша роза?».

80 Среди них — куплеты (см. французские куплеты Пушкина «Quand un poète en son extase» и русские коллективные куплеты «С позволения сказать» в Больш. Акад. изд. 1937. Т. 1. С. 285, 310).

81 См. об этом подробнее в сборнике: Поэтика. Л., 1929. Вып. 5. С. 68—71.

[82] Попов А. Пушкин и юмористическая поэзия XVIII века // Пушкинист. Пг., 1916. Т. 2. С. 220—224.

[83] Сюда же относится и строфа «Узника» (1822) и IX подражание Корану.

[84] Дальнейшие страницы настоящей работы в значительной части основаны на результатах, намеченных в следующих статьях: Гроссман Л. Онегинская строфа // Пушкин: Сб. / Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 117—161; ср.: Гроссман Л. Борьба за стиль. М., 1927. С. 62—121; Гроссман Л. Собр. соч. М., 1928. Т. 1; Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей / Под ред. проф. А. Еголина (Тр. Моск. ин-та истории, философии и литературы им. Н. Г. Чернышевского). М., 1941. С. 155—213.

[85] См.: Винокур Г. Указ. соч. С. 155—159.

[86] В свете этих фактов мне приходится отказаться от всего, что мною было прежде написано по поводу возникновения онегинской строфы (см. книгу «О стихе», где я повторил ошибочное мнение М. Гофмана).

[87] По данным «Метрического справочника», во всех произведениях Пушкина четырехстопного ямба (без «Евгения Онегина») форма *AaAa* встречается 1132 раза, форма *aBaB*—582.

[88] В статье Г. Винокура (Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин, 1941. С. 176) перечислены те же случаи строфических переносов, но к ним присоединен еще один случай: глава VIII, строфы XV и XVI. Однако в этом последнем случае («Зовется *vulgar.* Не могу...») перенос не вполне совершенен: на словах «Не могу» Пушкин обрывает речь (и ставит многоточие). Начало XVI строфы не есть продолжение фразы: эту фразу Пушкин начинает вторично. Ср. указанную статью Г. Винокура (с. 178—179), где анализируется этот пример. Этот же пример, как случай строфического переноса, приводит и Л. Гроссман (Борьба за стиль. С. 82).

[89] Эффект этот усложняется часто тем, что незаконченный в конце строфы период сам по себе (без учета продолжения в следующей строфе) имеет форму законченного (примеры 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9). Об аналогичных явлениях подробнее см. дальше.

[90] Цифры получены следующим образом. Каждая пауза оценивается отметкой: 0—отсутствие паузы; 1—пауза, соответствующая запятой; 2—пауза, соответствующая двоеточию или точке с запятой; 3—пауза, соответствующая точке. Сумма отметок оценивалась в процентах к тому случаю, если бы все паузы были максимальны, т. е. если бы стихи все оканчивались точками (отметка 3). Конечно, этим цифрам не следует придавать значение абсолютно точных показателей, но ориентировочно они характеризуют тенденцию к расстановке синтаксических пауз.

[91] Эта цифра очень близко согласуется с наблюдениями Л. Гроссмана (Борьба за стиль. С. 75. Примеч. 2): «В итоге на общее количество 367 строф 122 строфы имеют в Abgesang сечение *3+3*»; в переводе на процентные отношения это равносильно утверждению, что паузу после 11-го стиха следует оценить цифрой 33. Однако нельзя заключать отсюда, что сечение *3+3* типично для онегинской строфы. Для этого нужно было бы, чтобы цифры для 10-го и 12-го стихов были бы ниже, чего нет в действительности. Замечу, что цифра Л. Гроссмана получена совсем иным путем, тем показательнее ее совпадение с моей цифрой. Формула *3+3*

содержит в себе в качестве частного случая и формулу *2+1+3* (например, глава VIII, строфа XIV) или формула *3+1+2* (глава I, строфа XXIX; глава III, строфа XIX) и *2+1+1+2* (глава III, строфа XXXIV), которые подводим или под формулу *2+4*, или под формулу *4+2*, или, через формулу *2+2+2*, под обе эти формулы. Таким образом, значительная часть строф, допускающих сечение *3+3*, одновременно подходит и под другие типы сечений. Отсюда можно заключить о некоторой искусственности самой попытки искать в последних 6 стихах место «главного» сечения и вообще рассматривать финальные 6 стихов как некое единство. Л. Гроссман в данном случае преувеличил аналогию онегинской строфы с сонетом.

[92] Нельзя согласиться с мнением Л. Гроссмана о том, что пауза после второго четверостишия типична (Борьба за стиль. С. 69).

[93] Об афористической природе заключительного двустишия см., кроме названных работ, книгу В. В. Виноградова «Стиль Пушкина» (с. 380); там же о стилистической функции афористической манеры у Пушкина и у его предшественников и современников. О том же см. в статьях Л. Гроссмана (Борьба за стиль. С. 69) и Г. Винокура (Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. 1941. С. 205).

[94] Иначе говоря, сращение «на третье в ночь» разлагается и перестает звучать как простая датировка, уточнение формулы «в январе». «Ночь» включается в тему о Татьяне и служит переходным звеном от рассказа о климатических явлениях зимы к непрерывному эпическому повествованию о героях. В прозе это слово потребовало бы дублирования буквального или синонимического. Перемена темы вызвала бы рассечение речи абзацем или перестановку элементов рассказа.

[95] О скобках есть самопризнание поэта в главе V, строфе XXXVI. Заключающееся там замечание гораздо менее метафорично, чем это может показаться, и гармонирует с практикой пунктуации Пушкина. См. замечание по этому поводу в статье Г. Винокура «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (Пушкин: Сб. С. 197).

[96] Это замедление усилено длиной эпитета «полумучительной» и вытекающей отсюда ритмической вариацией стиха.

[97] Примеры см. в статье Г. Винокура «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (Пушкин: Сб. 1941. С. 195).

[98] Эта классификация с анализом отдельных примеров и статистикой форм по всем трем четверостишиям дана в статье Г. Винокура «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (Пушкин: Сб. 1941. С. 186, 187, 204). Г. Винокур прослеживает только поступательное движение стиха. По итоговым данным Винокура, четверостишия «Евгения Онегина» распадаются на частные типы так:

Четверостишия	I		II		III		Итого	
Замкнутые	260	(71%)	187	(51%)	118	(32%)	565	(52%)
Открытые	32	(9%)	45	(12%)	119	(33%)	196	(18%)
Разомкнутые	75	(20%)	134	(37%)	127	(35%)	336	(30%)

Из этого явствует, что замкнутая конструкция типична для первого четверостишия, открытая — для третьего, разомкнутая — для второго и третьего (в сравнении со средними цифрами).

[99] Обычно в таком случае стихи 10 и 11 обособляются в форме замкнутого, автономного двустишия.

[100] В другом варианте:

Итак, еще роман не кончен — это клад:
В его свободную вместительную раму
Ты вставишь ряд картин, откроешь диораму...
(Больш. Акад. изд. Т. III, 2. С. 992, 993)

[101] Гроссман Л. Борьба за стиль. С. 114—115.

[102] Впрочем, впервые употребленные до знакомства с Байроном — в «Руслане» (песнь IV) и еще раньше — в «Эвлеге», по-видимому по образцу поэм Парни. Поэтому нельзя считать правильной ту генеалогию, которую строит для этих песен В. Жирмунский в своей книге «Байрон и Пушкин» (Л., 1924. С. 77—78), где он сопоставляет песни южных поэм с аналогичными песнями у Байрона, Вальтера Скотта и в романах немецких романтиков, упуская из виду, что Пушкин вместе с другими унаследовал эту форму у предшественников.

[103] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. VII. С. 577.

[104] В указателе Мартинона приведено несколько строф в 14 стихах, применявшихся поэтами Плеяды; но, не говоря уже об исторической невозможности такой преемственности для Пушкина, необходимо отметить, что по своей структуре эти строфы являются лишь вариантами десятистишной одической строфы, представляя собой сочетание двух четверостиший с каноническим шестистишием.

ПРИЛОЖЕНИЕ
КАТАЛОГ СТРОФИЧЕСКИХ ФОРМ ПУШКИНА

Настоящий каталог является прежде всего указателем, имеющим задачей облегчить разыскание частных форм. Поэтому стихотворения классифицируются преимущественно по внешним, объективно констатируемым признакам. Справочный характер каталога отличает его построение от таблиц «Метрического справочника к стихотворениям А. С. Пушкина» Н. В. Лапшиной, И. К. Романовича и Б. И. Ярхо (1934). Таблицы «Метрического справочника» имеют главным образом чисто статистические задачи, и разыскание произведений частных форм чрезвычайно затруднено. Подлинно справочный характер имеет в нем только алфавитный указатель стихотворений. В самих же таблицах даны только итоговые цифры — результат подсчетов.

Отличается настоящий каталог от «Метрического справочника» и самым пониманием термина «строфа». В справочнике говорится: «Под строфой в широком смысле разумеют всякое стихосочетание, отделенное от смежных (в том же стихотворении) каким-нибудь фоническим признаком: ритмическим (смена размера, повторяющаяся пауза), эвфоническим (завершение рифмованного ряда) и др. В узком смысле — стихосочетания в одном стихотворении, повторяющиеся по какому-нибудь признаку. Мы предпочитаем первое толкование...» (с. 19). Между тем оба определения в указателе смешаны. Так, четверостишие *AbAb* может быть и самостоятельной строфой (например, II,5), и частью произведения вольной рифмовки, и частью сложной строфы (например, начальное четверостишие одической или онегинской строфы), и, наконец, «твердой формой», т. е. стихотворением,

состоящим только из четырех стихов (I, 10). В «Метрическом справочнике» эти случаи недостаточно разграничены. Например, в таблице XVIII (с. 42—43) смешаны формы «твердые» и «циклические». В строфический индекс (с. 123—129) эти две формы введены наравне со стихосочетаниями в произведениях вольной рифмовки; однако те же четверостишия как части циклических форм даны не в общей сумме четверостиший, а в составе соответствующих строф, хотя нет принципиальной разницы между четверостишием, входящим в состав сложного свободного сочетания, и четверостишием, составляющим часть сложной строфы; обе формы четверостиший одинаково противостоят по функции самостоятельному четверостишию.

Наконец, самое выделение строфических единиц из целого совершено в «Метрическом справочнике» по чисто формальному признаку замкнутого сцепления рифм. Так, элементарные шестистишия *AAbCCb* и *AAbCbC* авторы склонны истолковывать как двустишие плюс четверостишие, по тому признаку, что начальные два стиха, рифмующие между собой, не сцеплены рифмами с остальной частью строфы. То же и в циклических формах. Так, на с. 76 сделано критическое замечание по адресу В. Брюсова: «...в ряде случаев размер строфы указан на основании принятой формы ее печатания, а не реального чередования рифм (так, строфы стихотворения «Русалка» 1819 г., «Осгар», «Мечтатель» и др. названы восьмистишными, тогда как на самом деле они четырехстишные)...» Между тем прав, конечно, Брюсов: «принятая форма печатания» принадлежит самому Пушкину, и анализ синтаксического построения легко покажет, что такое разделение имеет свое полное основание. Восьмистишие строения *AbAbCdCd* отличается от восьмистишия *AbAbCddC* только однородностью своих составных частей.

Точно так же нельзя принять безоговорочно замечания по поводу терцин: «*Терцины*, являющие никаким звуковым признаком не разделенную цепь рифм,— *астрофичны*. Их деление на трехстишия совершенно условно, ибо даже общее количество стихов в таком стихотворении никогда не бывает кратным трем» (с. 20). Конечно, формально терцины представляют собой бесконечную цепь стихов. Однако традиционное деление терцин по три стиха, равно как и название terza rima (rsp. ottava rima), не основано на одном недоразумении. Самый арифметический принцип формулирован неточно. Число стихов в терцинах не кратно трем, но оно равно числу, кратному трем, увеличенному на единицу; следова-

тельно, одно произведение в терцинах отличается от другого всегда на число стихов, кратное трем: прибавляются стихи в терцинах всегда порциями по три стиха, и лишь в заключение присоединяется один замыкающий стих. По существу же терцины тяготеют к синтаксическому членению по три стиха. Достаточно обратить внимание на то, что в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» из 17 терцин 13 имеют в конце точку, в то время как после первого и второго стиха трехстиший этот знак вовсе не встречается. Для Пушкина трехстишие данной формы воспринималось как автономная строфическая единица.

В основу настоящего каталога положено представление о строфе как о композиционной единице. Выделение этой единицы производилось на основании всех данных, свидетельствующих о ритмическом намерении автора: не только на основании последовательности рифм и каталектики или чередовании разномерных стихов, но и на основании собственного авторского членения.

Настоящий каталог разделен на семь частей. Первый раздел содержит перечень стихотворений, которые вследствие своей краткости не дают материала для суждения о цикличности их построения. Эти стихотворения можно рассматривать как состоящие из одной строфы, т. е. как произведения «твердой формы» (forme fixe). В этом отделе приведены стихотворения, не превышающие по своему размеру восьми строк и не разделенные пробелами на меньшие строфические единицы. Сюда же отнесены специфические произведения «твердой формы» — сонеты.

За исключением сонетов, все стихотворения свыше восьми стихов, не разлагающиеся на меньшие строфические единицы, включены в шестой раздел — произведения вольной рифмовки.

Второй раздел является центральным в каталоге. Он, собственно, и представляет собой каталог строфических форм в точном смысле слова. Сюда включены все строфические стихотворения, состоящие из строф от двух до четырнадцати стихов (онегинская строфа). Стихотворения парной рифмовки (александрийский стих, парные хореи сказок) вынесены в особый отдел (четвертый), так как их композиция противоречит строфической системе и их рифмовые пары не имеют строфической автономии в синтаксическом и тематическом отношении.

При классификации строфических групп обращалось внимание на то, разделял ли их Пушкин графически или нет. При этом представляли особое затруднение произведения, в которых рифмы следуют по принципу перекрестных четверостиший (*AbAb*).

Наряду со стихотворениями, разделенными пробелом на четверостишия, имеются при той же рифмовке и стихотворения, разделенные на восьмистишия (причем реальность такой группировки стихов подтверждается синтаксическим строем). Но наряду с этим имеются стихотворения, в которых никаких внешних примет разделения на строфы нет и о строфичности которых свидетельствует только рифмовка. Все такие стихотворения зарегистрированы как состоящие из четверостиший.

Ко второму отделу отнесены и такие стихотворения, в которых заключительная строфа отличается по своему строю от прочих или которые обрамлены аналогично построенными, но отличными от других начальной и заключительной строфами. В этом случае в счет строф внесены только тождественные строфы, а о заключительной или обеих обрамляющих сообщается в примечаниях.

Все случаи, когда отсутствует авторское разделение (стихи писаны без пробелов), отмечены в примечаниях.

В третий раздел внесены стихотворения, разделенные Пушкиным на строфы, если эти строфы не тождественны между собой. В том случае, если авторское разделение отсутствует, стихотворения рассматривались как писанные по принципу вольной рифмовки и относились к шестому разделу.

Четвертый раздел содержит стихи парной рифмовки. Сюда же отнесены и стихи, писанные элегическим дистихом.

В пятый отдел отнесены стихи, в которых строфической единицей является один стих и где все стихи тождественны. В первой части раздела перечислены произведения, в которых стихи тождественны как по размеру, так и по каталектике (роду окончания). Во второй части зарегистрированы стихотворения, в которых все стихи тождественны только по размеру, но различны по каталектике, произвольной в своей последовательности.

Шестой раздел содержит стихотворения вольной рифмовки. Он является своего рода продолжением первого раздела и содержит произведения от 9 стихов и больше. Для стихотворений до 14 стихов включительно в примечаниях указана рифмовка.

Седьмой раздел содержит строфику французских стихотворений Пушкина. В этом разделе размер стиха определяется количеством слогов, так как французские стихи писаны по силлабической системе стихосложения.

В основу пушкинского текста для настоящего каталога положено Полное собрание сочинений А. С. Пушкина в десяти томах (изд. Академии наук СССР, 1949) кроме отдельных случаев, оговоренных в примечаниях.

В каталог занесены все стихи Пушкина, кроме незначительных отрывков, не определимых в их строфическом строе.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В КАТАЛОГЕ

В графе «Рифмовка»

Строчные буквы — мужские окончания: **а, в, с**...
Прописные буквы — женские окончания: *A, B, C*...
Строчные греческие буквы — дактилические окончания: α, β, γ...
Прописные греческие буквы (не совпадающие с латинскими) — гипердактилические окончания: Г, Δ, Θ...
Холостые стихи мужские — χ
Холостые стихи женские — X

В графе «Размер»

я — ямб
х — хорей
д — дактиль
амф — амфибрахий
ан — анапест
Цифра — число стоп: до буквы — для стихотворений, писанных одним размером; после буквы — для стихотворений, писанных стихами с разным числом стоп, в последовательности стихов.

Примечание. Стихи, состоящие из одного ударного слога или ударного с последующим неударным, определяются как одностопный хорей (*1х*), если они не находятся в сочетании с дактилем.

Б. Акад. изд. — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949.

Десятитомник — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949.

I. СТИХОТВОРЕНИЯ, СОСТОЯЩИЕ ИЗ ОДНОЙ СТРОФЫ [1].

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
			ДВУСТИШИЯ			
1	*aa*	*2я*	Amour, exil	1828	III, 94	
2	*AA*	*4я*	Покойник, автор сухощавый	1828	III, 101	
3	*AA*	*6я*	Аптеку позабудь ты для венков лавровых	1820	II, 13	
			О. С. Пушкиной (Семейственной любви и нежной дружбы ради)	1825	II, 312	
4	*aa*	*6я*	На Аракчеева (В столице — он капрал...)	1820	I, 432	Приписано Пушкину
			Б. М. Федорову (Пожалуй, Федоров, ко мне не приходи)	1828	III, 93	
			Лищинский околел — отечеству беда	1828	III, 100	
5	*aa*	*4х*	Вези, вези, не жалей	1828	III, 95	Отрывок, связанный со стихотворением «Мне изюм» (I, 75)
			Двустишия элегических дистихов см. в общем перечне элегических дистихов — IV, 11.			
			ТРЕХСТИШИЯ			
6	*xBB*	*6я*	Сафо (Счастливый юноша, ты всем меня пленил)	1825	II, 276	
			ЧЕТВЕРОСТИШИЯ			
7	*AbAb*	*3я*	Я сам в себе уверен	Лицей 1813—1817	I, 278	
			Про себя (Великим быть желаю)	1818	I, 437	Приписано
8	*aBBa*	*3я*	Веселого пути (из письма к Жуковскому)	1825	X, 141	
9	*XaXa*	*3я*	Веселою толпою (песня из чернового текста «Русалки»)	1832		Б. Акад. изд., VII, 342
10	*AbAb*	*4я*	На Пучкову (Зачем кричишь ты, что ты дева)	1816	I, 232	

			Завещание Кюхельбекера (Друзья, простите! Завещаю)	1816	I, 430	Приписано
			Эпиграмма на смерть стихотворца (Покойник Клит в раю не будет)	Лицей 1813—1817	I, 288	
			На женитьбу генерала Н. М. Сипягина (Убор супружеский пристало)	1818	I, 431	Приписано
			Когда б писать ты начал сдуру	1820	II, 18	
			Как брань тебе не надоела	1820	II, 20	
			Эпиграмма (Лечись — иль быть тебе Панглосом)	1821	II, 76	
			Всегда так будет, как бывало	1821	I, 439	Приписано
			Баратынскому (Я жду обещанной тетради)	1822	II, 99	
			Туманский, Фебу и Фемиде	1823	II, 170	
			Скажи — не я ль тебя заметил	1823	II, 171	
			На Воронцова (Полу-герой, полу-невежда)	1824	II, 423	Вариант эпиграммы «Полу-милорд, полу-купец»; см. I, 12
			Охотник до журнальной драки	1824	II, 230	
			Лихой товарищ наших дедов	1824	II, 231	
			Они твердили: пусть виденья (набросок к «Подражаниям Корану», VI)	1824	II, 427	
			Дружба (Что дружба? Легкий пыл похмелья)	1825	II, 365	
			На трагедию гр. Хвостова (Подобный жребий для поэта)	1820—1826	II, 360	
			19 октября 1828 (Усердно помолившись богу)	1828	III, 78	
			Не смею вам стихи Баркова	1828	III, 94	
			Когда стройна и светлоока	1828	III, 94	

[1] Включены стихотворения от двух до восьми стихов. Сведения об одностровфных стихотворениях большего размера, не разлагающихся на мелкие строфы, см. в разделе стихотворений вольной рифмовки. В данный раздел, введены из больших строф только сонеты.

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
			Тебя зову на томной лире	1830	III, 218	Отрывок
			Одни стихи ему читала	1832	III, 246	Отрывок
			Забыв и рощу и свободу	1836	III, 391	Отрывок
11	*aBaB*	*4я*	*Пожарский, Минин, Гермоген*	Лицей 1813—1817	I, 287	
			Надпись на стене больницы (Вот здесь лежит больной студент)	1817	I, 257	
			За ужином объелся я	1818	I, 433	Приписано
			Наденьке (С тобой приятно уделить)	1818	I, 435	Приписано
			Она тогда ко мне придет	1818	I, 436	Приписано
			На К. Дембровского (Когда смотрюсь я в зеркала)	1817—1820	I, 440	Приписано
			На Воронцова (Певец Давид был ростом мал)	1824	II, 183	
			Приют любви, он вечно полн	1824	II, 184	Отрывок
			Е. П. Полторацкой (Когда помилует нас бог)	1829	III, 104	
			Твои догадки — сущий вздор	1827—1836	III, 395	
			И вот ущелье мрачных скал	1829	III, 159	Отрывок
12	*aBBa*	*4я*	На Воронцова (Полу-милорд, полу-купец)	1824	II, 182	
13	*AbbA*	*4я*	Мы добрых граждан позабавим	1817—1819	I, 434	Приписано
			Волненьем жизни утомленный	1828	III, 102	Отрывок
			Разговор Фотия с гр. Орловой (Внимай, что я тебе вещаю)	1822—1824	II, 375	Приписано
14	*AAbb*	*4я*	Больны вы, дядюшка. Нет мочи	Лицей 1813—1817	I, 282	
15	*AbbA*	*5я цезур.*	На Ф. Н. Глинку (Наш друг, Фита, Кутейкин в эполетах)	1825	II, 305	

			Кнж. С. А. Урусовой (Не веровал я троице доныне)	1827	III, 414	Последний стих без цезуры
16	*AbAb*	*6я*	Мадригал М....ой (О вы, которые любовью не горели)	1817—1820	I, 394	
			Бакуниной (Напрасно воспевать мне ваши именины)	1817—1820	I, 398	
			От многоречия отрекшись добровольно	1820—1826	II, 361	
17	*aBaB*	*6я*	К портрету Вяземского (Судьба свои дары явить желала в нем)	1820	II, 15	
			Красавица перед зеркалом (Взгляни на милую, когда свое чело)	1821	II, 25	
18	*abba*	*6я*	К портрету Дельвига (Се самый Дельвиг тот)	1817—1820	I, 406	
19	*aBBa*	*6я*	За старые грехи наказаны судьбой	1819	I, 384	Отрывок
			Четверостишия александрийского стиха парной рифмовки см. в общем списке стихотворений александрийского стиха парной рифмовки —IV, 3, 4.			
20	*AвAв*	*я4343*	Вот Виля — он любовью дышит	Лицей 1813—1817	I, 284	
21	*AвAв*	*я4242*	За Netty сердцем я летаю	1828	III, 98	
22	*AвAв*	*я6464*	Н. Д. Киселеву (Ищи в чужом краю здоровья и свободы)	1828	III, 91	
23	*aBaB*	*я6464*	К А. Б*** (Что можем наскоро стихами молвить ей)	1817—1820	I, 396	
24	*AвAв*	*я6664*	Моя эпитафия (Здесь Пушкин погребен)	1815	I, 138	
			К*** (Счастлив, кто близ тебя, любовник упоенный)	1818	I, 340	Отрывок
25	*aBBa*	*я6663*	К портрету Каверина (В нем пунша и войны кипит всегдашний жар)	1817	I, 260	
26	*AbbA*	*я6465*	Эпиграмма (Скажи, что нового? — Ни слова)	Лицей 1814—1816		Б. Акад. изд., I, 287

Продолжение табл. 1

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десяти-томник	Примечание
27	*AAbb*	*я4533*	На Гнедича (С тобою в спор я не вступаю)	1819—1820	I, 441	Приписано
28	*aaBB*	*я4466*	На Пучкову (Пучкова, право, не смешна)	Лицей 1813—1817	I, 291	
29	*AвAв*	*я6644*	Нимфодоре Семеновой (Желал бы быть твоим, Семенова, покровом)	1817—1820	I, 401	
30	*aBBa*	*я6643*	На Н. М. Карамзина (В его «Истории» изящность, простота)	1818—1819	VIII, 522	
31	*aBaB*	*я6644*	К письму (В нем радости мои; когда померкну я)	1817	I, 261	
32	*AвAв*	*я6646*	На Баболовский дворец (Прекрасная! пускай восторгом насладится)	Лицей 1813—1817	I, 286	
33	*aBBa*	*я4644*	Смирдин меня в беду поверг (из письма к Яковлеву)	1836(?)	X, 613	
34	*aBaB*	*я4464*	К портрету Чаадаева (Он вышней волею небес)	1817—1820	I, 407	
35	*AbAb*	*я4464*	Из письма к Н. С. Алексееву (Прощай, отшельник бессарабский)	1826	X, 220	
36	*AbAb*	*я5655*	Сравнение (Не хочешь ли узнать, моя драгая)	Лицей 1813—1817	I, 290	
37	*AbAb*	*я6556*	В альбом Сосницкой (Вы съединить могли с холодностью сердечной)	1818	I, 397	
38	*AbAb*	*я5455*	Там на брегу, где дремлет лес священный	1820—1826	II, 359	Отрывок
39	*AbAb*	*я5466*	Эпитафия младенцу кн. Н. С. Волконскому (В сиянии и в радостном покое)	1828	III, 89	
40	*AbAb*	*4х*	Мы недавно от печали	1814	I, 474	
			И останешься с вопросом	Лицей 1813—1817	I, 276	
			На Каченовского (Клеветник без дарованья)	1821	II, 67	

			У Кларисы денег мало	1822	II, 131	
			Нет ни в чем вам благодати	1822	II, 362	
			Золото и булат (Все мое,— сказало злато)	1826	III, 393	В качестве рифм тождественные слова
			Стрекотунья белобока	1829	III, 152	Не отделано
			Надо мной в лазури ясной	1830	III, 218	Отрывок
			Канон в честь М. И. Глинки (Слушая сию новинку)	1836	III, 413	Куплет из коллективной песни (четверостишия разной рифмовки)
			Ср. видоизменение четверостишия четырехстопного хорея — I, 75.			
41	*XaXa*	*2д*	Воды глубокие	1827—1836	III, 402	
42	*XaXa*	*2амф*	Веселой толпою (песня из «Русалки»)	1832	V, 444	
			Четверостишия элегического дистиха см. IV, 11.			
			ПЯТИСТИШИЯ			
43	*aBaaB*	*4я*	Экспромт на Огареву (В молчаньи пред тобою сижу)	1816	I, 191	
			К Баратынскому (Стих каждый в повести твоей)	1826	II, 325	
44	*AbAAb*	*4 :*	Штабс-капитану, Гёте, Грею (записка к Жуковскому)	1817—1820	I, 404	

Продолжение табл. 1

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
45	*AbAbb*	*4я*	На Стурдзу (Холоп венчанного солдата)	1819	I, 342	
			Хоть впрочем он поэт изрядный	1821	II, 37	
46	*AABAB*	*4я*	К Е. Н. Вульф (Вот, Зина, вам совет: играйте)	1826	II, 326	
			Эпиграмма (Не то беда, Авдей Флюгарин)	1830	III, 193	
47	*AbAAb*	*5я*	Из письма к В. Л. Пушкину (Да, каюсь, я, конечно, перед вами)	1816	X, 10	
48	*AbAbA*	*5я*	К портрету Жуковского (Его стихов пленительная сладость)	1818	I, 330	
49	*AbbbA*	*5я*	Эпиграмма (Супругою твоей я так пленился)	1814	I, 72	
50	*aaBaB*	*я46662*	На Рыбушкина (Бывало, прежних лет герой)	1814	I, 74	
51	*aBaaB*	*я66644*	Дяде, назвавшему сочинителя братом (Я не совсем еще рассудок потерял)	1816	I, 233	
52	*AAAbb*	*я33646*	На гр. А. К. Разумовского (Ах! боже мой, какую Я слышал весть смешную)	Лицей до 1816 г.	I, 285	
53	*aabba*	*я22112*	Рефрен из стихотворения «Ночной зефир»	1824	II, 202	Трижды повторен
54	*AAbbX*	*X44442*	Если в жизни поднебесной	1828	III, 94	
55	*aaBaB*	*X44343*	Песня косарей в «Сценах из рыцарских времен» (Ходит во поле коса)	1835	V, 475	
			ШЕСТИСТИШИЯ			
	На 2 рифмы:					
56	*AbbAAb*	*4я*	Заутра с свечкой грошевою	1816	I, 177	
57	*AbAbAb*	*4я*	В альбом (Пройдет любовь, умрут желанья)	1817	I, 488	

			В альбом (А. Н. Зубову) (Когда погаснут дни мечтанья)	1817	I, 252	
58	*aBBaBa*	*4я*	Из письма к Родзянке (Прости, украинский мудрец)	1824	II, 237	
	На 3 рифмы:					
59	*aaBccB*	*4я*	Цветы последние милей	1825	II, 277	
			На Булгарина (Не то беда, что ты поляк)	1830	III, 168	
60	*AAbCbC*	*4я*	Добрый человек (Ты прав — несносен Фирс ученый)	1817—1820	I, 405	
61	*AAbCCb*	*4я*	На Ланова (Бранись, ворчи, болван болванов)	1822	II, 130	
			Циклоп (Язык и ум теряя разом)	1830	III, 162	
62	*aaBBcc*	*4я*	Угрюмых тройка есть певцов	1815	I, 150	Стихотворение написано по системе Contrepetterie (перестановки в нечетных стихах имен)
63	*aBaBcc*	*4я*	На Фотия (Полу-фанатик, полу-плут)	1824	II, 379	Приписано
	На 2 рифмы:					
64	*aBaBaB*	*5я*	На небесах печальная луна	1825	II, 316	
	На 3 рифмы:					
65	*AAbCCb*	*5я*	На Каченовского (Хавронно! ругатель закоснелый)	1820	II, 19	
66	*aaBcBc*	*5я*	Эпиграмма (На Карамзина) (Послушайте: Я сказку вам начну)	1817	I, 308	
67	*aaBccB*	*6я*	На Каченовского (Бессмертною рукой раздавленный зоил)	1818	I, 331	

Продолжение табл. 1

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
68	*AAbCCb*	*6я*	Везувий зев открыл — дым хлынул, клубом — пламя	1834	III, 282	Отрывок
			Шестистишия александрийского стиха парной рифмовки см. IV, 3.			
69	*AAbCCb*	*я664446*	Итак, я счастлив был, итак, я наслаждался	1815	I, 148	
70	*aaBcBc*	*я666647*	Дионея (Хромид в тебя влюблен; он молод, и не раз)	1821	II, 51	
71	*aBBaCC*	*я55556*	Князь Г.— со мною не знаком	1821	II, 78	
72	*aBBaCC*	*я664464*	Лаиса, я люблю твой смелый, вольный взор	1819	I, 373	Отрывок
73	*AAbCCb*	*4х*	Есть в России город Луга	1817	I, 305	
74	*aaBaBc*	*4х*	На Дондукова-Корсакова (В Академии наук)	1835	III, 354	
75	*aabbcc*	*х222244*	Мне изюм	1828	III, 95	Стихи 1 и 2, 3 и 4 представляют, каждая пара, разложение одного стиха; поэтому во 2-м и 4-м стихах по лишнему

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
						начальному слогу, придающему им ямбический характер. По существу же это четверостишие четырехстопного хорея с внутренними рифмами в двух первых стихах. Ср. I, 5
			Шестистишие двухстопного амфибрахия парной рифмовки см. IV, 9.			
			Шестистишия элегического дистиха см. IV, 11.			
			СЕМИСТИШИЯ			
76	*aaBcccB*	*4я*	Надпись к беседке (С благоговейною душой)	Лицей 1813—1817	I, 283	
77	*AAbbCbC*	*4я*	В лесах Гаргафии счастливой (набросок начала поэмы «Актеон»)	1822	IV, 400	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
78	*XaaBccB*	*4я*	[Припадками болезни женской] Словесность русская больна	1825	II, 315	
79	*AAbCbCb*	5я цезур.	Твой и мой (Бог весть, за что философы, пииты)	Лицей 1813—1817	I, 292	
80	*AAbbCbC*	5я	На Великопольского (Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций)	1829	III, 109	
			ВОСЬМИСТИШИЯ			
81	*AbAbCdCd*	*4я*	Старик (Уж я не тот любовник страстный)	1814	I, 264	
			Денису Давыдову (Певец-гусар, ты пел биваки)	1821	II, 90	
			На А. А. Давыдову (Иной имел мою Аглаю)	1822	II, 129	
			Птичка (В чужбине свято наблюдаю)	1823	II, 143	
			Жалоба (Ваш дед портной, наш дядя повар)	1823	II, 146	
			Из письма к В. П. Горчакову (Зима мне рыхлою стеною)	1823	II, 161	
			М. Е. Эйфельдт (Ни блеск ума, ни стройность платья)	1823	II, 164	
			Виноград (Не стану я жалеть о розах)	1824	II, 200	
			Напрасно ахнула Европа	1825	II, 245	
			Из письма к Вяземскому (Сатирик и поэт любовный)	1825	II, 317	
			Наперсник (Твоих признаний, жалоб нежных)	1828	III, 69, 468	Вместе со стихотворением «Счаст-

						лив, кто избран своенравно» составляет одно стихотворение из двух восьмистиший
			К бюсту завоевателя (Напрасно видишь тут ошибку)	1829	III, 142	
			Вот перешед чрез мост Кокушкин (на картинки к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе»)	1829	III, 145	
			Пупок чернеет сквозь рубашку (На картинки к «Евгению Онегину»...)	1829	III, 145	
			Новоселье (Благословляю новоселье)	1830	III, 173	
			В альбом (Гонимый рока самовластьем)	1832	III, 241	
			Когда б не смутное влеченье	1833	III, 261	
			О нет, мне жизнь не надоела	1827—1836	III, 401	Не отделано
82	*aBaBcDcD*	*4я*	Есть роза дивная: она	1827	III, 10	
83	*AbbAcDDc*	*4я*	Приятелям (Враги мои, покамест я ни слова)	1825	II, 243	
			Движение (Движенья нет, сказал мудрец брадатый)	1825	II, 284	
84	*aBBaCddC*	*4я*	Всё в жертву памяти твоей	1825	II, 285	
85	*AbAbCddC*	*4я*	Кн. Голицыной, посылая ей оду «Вольность» (Простой воспитанник природы)	1818	I, 325	
			Уединение (Блажен, кто в отдаленной сени)	1819	I, 358	
			27 мая 1819 (Веселый вечер в жизни нашей)	1819	I, 375	
			О дева-роза, я в оковах	1824	II, 199	
			Твое соседство нам опасно	1825	II, 304	

Продолжение табл. 1

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
86	*aBaBcDDc*	*4я*	Друзьям (Богами вам еще даны)	1816	I, 216	
			Ты и вы (Пустое вы сердечным ты)	1828	III, 60	
87	*AbAbCCdd*	*4я*	Элегия (Воспоминаньем упоенный)	1819	I, 372	
			В твою светлицу, друг мой нежный	1821	II, 95	Последний стих, вероятно, не доработан (двухстопный)
			В крови горит огонь желанья	1825	II, 293	
88	*AbbAcDcD*	*4я*	Анне Н. Вульф (Увы, напрасно деве гордой)	1825	II, 322	
89	*aBBaCdCd*	*4я*	Портрет (С своей пылающей душой)	1828	III, 68	
90	*AAbbCdCd*	*4я*	На Александра I (Воспитанный под барабаном)	1820—1826	II, 364	
			Прозаик и поэт (О чем, прозаик, ты хлопочешь)	1825	II, 298	
91	*AbAAbCCb*	*4я*	Шапель Андреевич, конечно	1816	X, 11	
92	*AbAbCdCd*	*5я*	Как сладостно!.. но, боги, как опасно	1818	I, 341	Не окончено Отсутствует заключительный восьмой стих
			Ex ungue leonem (Недавно я стихами как-то свистнул)	1825	II, 253	
			В степи мирской, печальной и безбрежной	1827	III, 14	
			Эпиграмма (Седой Свистов! ты царствовал со славой)	1829	III, 129	

			Я вас любил: любовь еще, быть может	1829	III, 131	
93	*aBaBcDcD*	*5я*	Совет (Поверь: когда слепней и комаров)	1825	II, 244	
			Любопытный (Что ж нового? «Ей-богу, ничего»)	Лицей 1813—1817	I, 281	
94	*aBBaCddC*	*5я*	Мне бой знаком — люблю я звук мечей	1820	I, 388	
95	*aBaBcDDc*	*5я*	Эпиграмма на А. А. Давыдову (Оставя честь судьбе на произвол)	1821	II, 70	
96	*aBBaCdCd*	*5я*	Из письма к Великопольскому (С тобой мне вновь считаться довелось)	1826	II, 351	
			Восьмистишия александрийского стиха см. IV, 3, 4.			
97	*aBaBcDcD*	*я43434343*	Двум Александрам Павловичам (Романов и Зернов лихой)	1813	I, 417	Приписано
			Портрет (Вот карапузик наш, монах)	Лицей 1813—1817	I, 289	
98	*AbAbCddC*	*я66646664*	Тошней идиллии и холодней, чем ода	Лицей	I, 293	Ср. II, 22
99	*AbAbCddC*	*я66644643*	Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало (Вот зеркало мое — прими его, Киприда)	Лицей 1814	Г, 55	
100	*AbbAcDcD*	*я66646663*	Эпиграмма (Арист нам обещал трагедию такую)	1814	I, 44	
101	*aBBaCdCd*	*я66646444*	Напрасно, милый друг, я мыслил утаить	1819	I, 382	
102	*aBBaCdCd*	*я55554555*	Она (Печален ты; признайся, что с тобой)	1817	I, 263	
103	*AbbAcDDc*	*я66446664*	Сновидение (Недавно, обольщен прелестным сновиденьем)	1817	I, 262	
			Восьмистишие aBaBcDcD я64646464 см. II, 17.			
104	*AAbbCdCd* (?)	*3х*	Милый мой, сегодня	1819	I, 384	Отрывок. Последний стих не дописан

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Десятитомник	Примечание
105	*AbAbCdCd*	*4х*	На Колосову (Все пленяет нас в Эсфири)	1819	I, 368	
			Лиле (Лила, Лила! Я страдаю)	1817—1820	I, 392	
			На кн. А. Н. Голицына (Вот Хвостовой покровитель)	1817—1820	I, 400	
			Эпиграмма на гр. Ф. И. Толстого (В жизни мрачной и презренной)	1820	II, 21	
			Эпиграмма (Из Антологии) (Лук звенит, стрела трепещет)	1827	III, 9	
			Город пышный, город бедный	1828	III, 77	
			Эпиграмма (Там, где древний Кочерговский)	1829	III, 110	
			Как сатирой безымянной	1829	III, 119	
			Счастлив ты в прелестных дурах	1829	III, 120	
			Подражание арабскому (Отрок милый, отрок нежный)	1835	III, 351	
106	*aBaBcDcD*	*4х*	Веселый пир (Я люблю вечерний пир)	1819	I, 359	
			Если с нежной красотой	1821	II, 89	
			Ек. Н. Ушаковой (В отдалении от вас)	1827	III, 13	
			Ода LVII (Что же сухо в чаше дно)	1835	III, 327	
107	*aBaBcDDc*	*4х*	Лизе страшно полюбить	1824	II, 236	
108	*AbAbAbCC*	*4х*	Из Анакреона (Узнают коней ретивых)	1835	III, 325	
109	*AAAbCCCd*	*4х*	На Аракчеева (Всей России притеснитель)	1817—1820	I, 399	
110	*AbAbCdCd*	*4я 1х 4я 1х 4я 1х 4я 1х (правиль-*	История стихотворца	1817—1820	I, 393	

		ное чередование четырехстопных ямбов и односложных стихов)				
			Восьмистишия элегического дистиха см. IV, 11.			
			СОНЕТЫ (14 стихов)			
111	*AbAbAbAbCCdEdE*	*5я цезур.*	Сонет (Суровый Дант не презирал сонета)	1830	III, 167	
112	*AbAbAbbAccDeeD*	*6я*	Поэту (Поэт! не дорожи любовию народной)	1830	III, 175	
113	*aBBaaBaBccDeDe*	*6я*	Мадонна (Не множеством картин старинных мастеров)	1830	III, 176	

II. СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ ПРАВИЛЬНО ПОВТОРЯЮЩИХСЯ СТРОФ.

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					строф	стихов		
			ДВУСТИШИЯ					
1	*aa*	*4амф*	Черная шаль	1820	16	32	II, 16	Ср. четверостишия четырехстопного амфибрахия *aabb* — II, 32

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			ТРЕХСТИШИЯ (терцины)					
2	*aBa, BcB*	*5я*	В начале жизни школу помню я	1830	17	51	III, 202	Без заключительного стиха после терцины. Не окончено. Ср. II, 82
3	*aBa, BcB*	*6я*	И дале мы пошли — и страх обнял меня	1832	13	41	III, 233	Два отрывка с заключительными стихами
			ЧЕТВЕРОСТИШИЯ					
4	*AbAb*	*3я*	Погреб (О сжальтесь надо мною)	Лицей 1813—1817	5	20	I, 275	
			Лишь розы увядают	1825	2	8	II, 307	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 7.					
5	*AbAb*	*4я*	К живописцу (Дитя харит и воображенья)	1815	5	20	I, 175	
			К Маше (Вчера мне Маша приказала)	1816	4	16	I, 220	
			Простите, верные дубравы	1817	4	16	I, 306	
			К Огаревой (Митрополит, хвастун бесстыдный)	1817	3	12	I, 307	
			Орлов с Истоминой в постеле	1817	2	8	I, 319	

			Добрый совет (Давайте пить и веселиться)	1817	3	12	I, 402	Без разделения
			К. Н. Я. Плюсковой (На лире скромной, благородной)	1818	4	16	I, 333	Без разделения; заключительное четверостишие *AbbA*
			Недоконченная картина (Чья мысль восторгом угадала)	1819	2	8	I, 357	Не окончено
			Возрождение (Художник-варвар кистью сонной)	1819	3	12	I, 369	
			Увы! зачем она блистает	1820	5	20	II, 9	Без разделения
			К*** (Зачем безвременную скуку)	1820	3	12	II, 10	Без разделения
			Посвящение к поэме «Руслан и Людмила» (Для вас, души моей царицы)	1820	3	12	IV, 9	Без разделения
			Я пережил свои желанья	1821	3	12	II, 27	
			Друзьям (Вчера был день разлуки шумной)	1822	6	24	II, 100	
			Ф. Н. Глинке (Когда средь оргий жизни шумной)	1822	4	16	II, 124	Без разделения
			Демон (В те дни, когда мне были новы)	1823	6	24	II, 155	Без разделения (есть тенденция к распадению на восьмистишия)
			Телега жизни (Хоть тяжело подчас в ней бремя)	1823	4	16	II, 160	
			Как наше сердце своенравно	1823	4	16	II, 169	Без разделения Не доработано

Продолжение табл. II.

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					строф	стихов		
			Татарская песня (Дарует небо человеку) (из «Бахчисарайского фонтана»)	1823	3	12	IV, 179	
			Кораблю (Морей красавец окрыленный)	1824	2	8	II, 180	Не окончено
			Подражания Корану, V (Земля недвижна — неба своды)	1824	2	8	II, 207	
			Клеопатра (Царица голосом и взором)	1824	9	36	II, 219	Объединено по восьмистишиям, кроме второго абзаца в 12 стихов
			Презрев и голос укоризны	1824	4	16	II, 232	Не окончено и не отделано
			К *** (Я помню чудное мгновенье)	1825	6	24	II, 265	
			В пещере тайной, в день гоненья	1825	2	7	II, 324	Один стих пропущен
			Элегия на смерть Анны Львовны (Ох, тетенька! ох, Анна Львовна)	1825	4	16	II, 369	Без разделения
			Кристалл, поэтом обновленный	1826	2	8	II, 352	
			Няне (Подруга дней моих суровых)	1826	3	12	II, 355	Без разделения. Не окончено
			Когда так нежно, так сердечно	1826—1836	3	12		Не окончено. Б. Акад. изд., III, 458

			Ангел (В дверях эдема ангел нежный)	1827	3	12	III, 16	
			В. С. Филимонову при получении поэмы его «Дурацкий колпак» (Вам музы, милые старушки)	1828	4	16	III, 57	Без разделения
			И. В. Слёнину (Я не люблю альбомов модных)	1828	5	20	III, 62	Без разделения
			В прохладе сладостной фонтанов	1828	6	24	III, 79	
			Ответ А. И. Готовцевой (И недоверчиво и жадно)	1828	4	16	III, 83	Без разделения
			Цветок (Цветок засохший, безуханный)	1828	4	16	III, 84	
			Увы! Язык любви болтливый	1828	5	20	III, 90	Без разделения
			Брожу ли я вдоль улиц шумных	1829	8	32	III, 133	
			Когда твои младые лета	1829	5	20	III, 141	
			На Надеждина (Надеясь на мое презренье)	1829	3	12	III, 148	Без разделения
			Ответ (Я вас узнал, о мой оракул)	1830	4	16	III, 164	Без разделения
			В часы забав иль праздной скуки	1830	5	20	III, 165	
			Дельвигу (Мы рождены, мой брат названый)	1830	6	24	III, 197	
			Моя родословная. Post scriptum (Решил Фиглярин, сидя дома)	1830	5	20	III, 210	
			Как редко плату получает	1835	2	7	III, 366	Не окончено
			Ср. однострофные стихотворения — I, 10.					
			Ср. в вольных стансах:					
			Стансы (Из Вольтера) (строфы 5, 7, 8, 9)	1817			I, 245	
			Стансы Толстому (Ты милые забавы света)	1819			I, 367	
			Кто, волны, вас остановил (Взыграйте, ветры, взройте воды)	1823			II, 147	
			К морю (стансы 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15)	1824			II, 195	

Продолжение табл. II

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Фонтану Бахчисарайского дворца (Фонтан любви, фонтан печальный и след.)	1824			II, 201	
			Андрей Шенье (Певцу любви, дубрав и мира)	1825			II, 256	
			Друзьям (Нет, я не льстец, когда царю) (Во мне почтил он вдохновенье)	1828			III, 47	
			Опять увенчаны мы славой (строфа 1)	1829			III, 146	
			Ср. восьмистишия AbAbCdCd — II, 68.					
6	*aBaB*	*4я*	Принцу Оранскому (Довольно битвы мчался гром)	1816	8	32	I, 182	
			Элегия (Счастлив, кто в страсти сам себе)	1816	4	16	I, 206	Без разделения
			К Щербинину (Житье тому, любезный друг)	1819	8	32	I, 349	Без разделения
			Земля и море (Когда по синеве морей)	1821	5	20	II, 24	Без разделения
			Эллеферия, пред тобой	1821	3	12	II, 86	
			Подражания Корану, I (Клянусь четой и нечетой)	1824	4	16	II, 204	
			Подражания Корану, III (Смутясь, нахмурился пророк)	1824	4	28	II, 205	
			Аквилон (Зачем ты, грозный аквилон)	1824	3	12	II, 214	Заключительное четверостишие *aBBa*

			Буря (Ты видел деву на скале)	1825	3	12	II, 295	Без разделения
			Стансы (В надежде славы и добра)	1826	5	20	II, 344	
			Ответ Ф. Т.*** (Нет, не черкешенка она)	1826	2	8	II, 345	
			To Dawe, esqr (Зачем твой дивный карандаш)	1828	2	8	III, 58	
			Не пой, красавица, при мне	1828	4	16	III, 66	
			Анчар (В пустыне чахлой и скупой)	1828	9	36	III, 80	
			Приметы (Я ехал к вам: живые сны)	1829	2	8	III, 106	Заключительная строфа *aBBa*
			Гусар (Скребницей чистил он коня)	1833	29	116	III, 249	
			Ср. одностро́фные стихотворения — I, 11.					
			Ср. в вольных стансах:					
			Стансы (Из Вольтера) (Пред ним смириться должно нам)	1817			I, 245	
			Стансы к Толстому (стансы 1, 3, 4, 5)	1819			I, 367	
			Фонтану Бахчисарайского дворца (строфа 1)	1824			II, 201	
			Андрей Шенье (строфа 1)	1825			II, 256	
			К Вяземскому (Так море...) (Не славь его. В наш гнусный век)	1826			II, 333	
			Во глубине сибирских руд (строфа 1)	1827			III, 7	
			Опять увенчаны мы славой (строфы 3, 4)	1829			III, 146	
			Что в имени тебе моем (строфы 3, 4)	1830			III, 163	
			Ср. восьмистишия aBaBcDcD — II, 9; ср. также II, 8.					
7	*aBBa* с чередованием	*4я*	Десятая заповедь (Добра чужого не желать)	1821	6	24	II, 77	Рифмовка *abba CddC...*
			Для форм 4я AbbA и aBBa ср. в вольных стансах:					
			К морю (Как я любил твои отзывы)	1824			II, 195	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Подражания Корану, VI (строфы 1, 2, 3)	1824			II, 207	
			К Вяземскому (Так море...) (строфа 1)	1826			II, 333	
			Опять увенчаны мы славой (строфы 2, 5)	1829			III, 146	
			Ср. однострофные стихотворения — I, 13, 83, 84, 85, 88.					
			Ср. восьмистишия — II, 70.					
			Ср. неоформленный отрывок «Как редко плату получает».					
			Ср. заключительные строфы в стихотворениях: «К Н. Я. Плюсковой» — *AbbA* (II, 5) и «Аквилон», «Приметы» — *aBBa* (II, 6).					
8	*aBBa без чередования*	*4я*	Руслан и Людмила, песнь IV, стихи 80—91 (Здесь ночью нега и покой)	1820	3	12	IV, 62	Рифмовка aBBa cDDc Три строфы обрамлены двумя тождественными *aBaB*. Концевые стихи средних строф во второй половине совпадают с третьим сти-

								хом обрамляющей строфы (в форме рефрена)
			Храни меня, мой талисман	1825	5	20	II, 255	С рефренным словом в рифме четвертых стихов строф *aBaB*
			19 октября 1827 (Бог помочь вам, друзья мои)	1827	2	8	III, 34	С рефренным первым стихом строф
			Ср. в вольных стансах:					
			Стансы (Из Вольтера) (строфы 4, 6)	1817			I, 245	
			Стансы к Толстому (До капли наслажденье пей)	1819			I, 367	
			Кто, волны, вас остановил (строфы 1, 2)	1823			II, 147	
			Фонтану Бахчисарайского дворца (Твоя серебряная пыль)	1824			II, 201	
			Подражания Корану, VI (строфы 1, 3)	1824			II, 207	
			Андрей Шенье (Зовет меня другая тень)	1824			II, 256	
			Во глубине сибирских руд (строфы 2, 3, 4)	1827			III, 7	
			Друзьям (Нет, я не льстец) (строфы 1, 3, 4)	1828			III, 47	
			Опять увенчаны мы славой (Под сенью ветхой их вершин)	1829			III. 146	
			Что в имени тебе моем (строфы 1, 2)	1830			III, 163	
			Ср. в однострофных восьмистишиях — 1, 83, 84, 86, 89, 91.					
			Ср. восьмистишие — II, 69.					

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Ср. заключительные строфы в стихотворениях «Аквилон» и «Приметы» — II, 6.					
9	*aaBB*	*4я*	Не знаю где, но не у нас	1827—1836	4	15	III, 394	Без разделения
			Кто при звездах и при луне (из «Полтавы»)	1828	6	24	IV, 264	
10	*aabb*	*4я*	Желал я душу освежить	1832	2	8	III, 246	Не окончено и не отделано
11	*AbAb*	*5я*	К *** (Не спрашивай, зачем унылой думой)	1817	3	12	I, 311	
			Не угрожай ленивцу молодому	1817	2	7	I, 320	Не окончено
			Там у леска, за ближнею долиной	1819	6	24	I, 363	
			Ср. в однострофных восьмистишиях —I, 92, 96.					
			Ср. восьмистишия — II, 71, 72.					
12	*aBaB*	*5я*	Коварность (Когда твой друг на глас твоих речей)	1824	7	28	II, 198	Без разделения
			Ср. в однострофных восьмистишиях — 1, 93, 95.					
			Ср. в вольных стансах:					
			Мне вас не жаль, года весны моей (строфа 1)	1820			II, 11	
13	*aBBa без чередования*	*5я*	Наперсница моих сердечных дум	1821	1	5	II, 79	Отрывок
			Все кончено: меж нами связи нет	1824	2	10	II, 178	Рифмовка *aBBa, cDDc,*

								Ef... Не окончено
			Я возмужал среди печальных бурь	1834	2	6	III, 281	Не окончено
			Ср. в однострофных восьмистишиях — I, 94, 96.					
			Ср. в восьмистишиях — II, 72.					
14	*aBaB*	*6я*	К *** (Нет, нет, не должен я, не смею, не могу)	1832	4	16	III, 240	Без разделения
			Чу, пушки грянули! крылáтых кораблей	1833	2	7	III, 273	Не окончено
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 17.					
15	*AbAb*	*я4343*	Слеза (Вчера за чашей пуншевою)	1815	5	20	I, 149	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 20.					
16	*aBaB*	*я4343*	Пирующие студенты	1814	25	100	I, 56	Группами по 2—3 четверостишия
			Мансурову (Мансуров, закадышный друг)	1819	3	12	I, 376	
			Генералу Пущину (В дыму, в крови, сквозь тучи стрел)	1821	3	12	II, 52	
			Ср. в однострофных восьмистишиях — I, 96.					
			Ср. восьмистишия — II, 76.					
17	*aBaB*	*я6464*	Под небом голубым страны своей родной	1826	4	16	II, 332	Без разделения
			Воспоминание (Когда для смертного умолкнет шумный день)	1828	4	16	III, 59	Без разделения
			На холмах Грузии лежит ночная мгла	1829	2	8	III, 112	Без разделения
			Гнедичу (С Гомером долго ты беседовал один)	1832	6	24	III, 238	Без разделения
			Ты просвещением свой разум осветил	1831—1836	4	16	III, 398	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 23.					

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
18	*aBaB*	*я5454*	В. Ф. Раевскому (Ты прав, мой друг — напрасно я презрел)	1822	11	44	II, 115	
19	*AbAb*	*я5454*	Андрей Шенье (Подъялась вновь усталая секира)	1825	2	8	II, 256	
20	*AbAb*	*я6663*	Наполеон на Эльбе (Вечерняя заря в пучине догорала)	1815	3	12	I, 114	
			К ней (Эльвина, милый друг, приди, подай мне руку)	1815	4	16	I, 176	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 100.					
21	*aBaB*	*я6664*	Могущий бог садов — паду перед тобой	1818	2	8	I, 339	
			Мордвинову (Под хладом старости угрюмо угасал)	1826	6	24	II, 350	
22	*AbAb*	*я6664*	Наполеон на Эльбе (И Галлия тебя, о хищник, осенила)	1815	2	8	I, 116	
			Я памятник себе воздвиг нерукотворный	1836	5	20	III, 376	
			Ср. в однострофных восьмистишиях — I, 98.					
23	*AbAb*	*4х*	Леда, первый отрывок (Житель рощи торопливый)	1814	3	12	I. 84	
			Леда, второй отрывок (Сим примером научитесь)	1814	3	12	I, 85	
			Воспоминание (К Пущину) (Помнишь ли, мой брат по чаше)	1815	8	32	I, 131	

			К молодой вдове (Лида, друг мой неизменный)	1817	10	40	I, 238	Без разделения
			Именины (Умножайте шум и радость)	1817	2	8	I, 395	
			Птичка божия (из «Цыган»)	1824	4	16	IV, 209	Без разделения (тенденция к делению на восьмистишия)
			Ночной зефир (Вот взошла луна златая)	1824	2	8	II, 202	
			Зимняя дорога (Сквозь волнистые туманы)	1826	7	28	II, 346	
			Будь подобен полной чаше	1826	5	20	II, 353	
			Из письма к Соболевскому (У Гальяни иль Кольони)	1826	6	24	II, 356	
			Дар напрасный, дар случайный	1828	3	12	III, 61	
			Кобылица молодая	1828	3	12	III, 64	Без разделения
			Подъезжая под Ижоры	1829	6	24	III, 105	Без разделения
			Жил на свете рыцарь бедный	1829	14	56	III, 114	
			Из Гафиза (Не пленяйся бранной славой)	1829	3	12	III, 117	Без разделения
			Дон (Блеща средь полей широких)	1829	4	16	III, 122	
			Дорожные жалобы (Долго ль мне гулять на свете)	1829	8	32	III, 123	
			Делибаш (Перестрелка за холмами)	1829	4	16	III, 138	
			Цыганы (Над лесистыми брегами)	1830	4	16	III, 211	
			Полюбуйтесь же вы, дети	1830	3	12	III, 213	С рефреном
			Песни русалок из «Русалки» (Любо нам порой ночною; Что сестрицы? в поле чистом)	1832	5	20	V, 444, 448	
			В поле чистом серебрится	1833	3	12	III, 272	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Похоронная песня Иакинфа Маглановича (С богом в дальнюю дорогу)	1834	5	20	III, 300	Обрамлено тождественной строфой *AAbb*
			Бонапарт и черногорцы (Черногорцы? что такое)	1834	11	44	III, 304	
			Вурдалак (Трусоват был Ваня бедный)	1834	5	20	III, 309	
			Ода LVI (Из Анакреона) (Поредели, побелели)	1835	3	12	III, 326	
			Если ехать вам случится	1835	4	16	III, 361	Не окончено
			Ср. однострофные стихотворения — I, 40, 105.					
			Ср. восьмистишия — II, 83, 84.					
24	*aBaB*	*4x*	Вертоград моей сестры	1825	3	12	II, 294	Без разделения
			Был и я среди донцов	1829	3	12	III, 149	С рефренной рифмой
			Ср. однострофные стихотворения — I, 106, 107.					
25	*aaBB*	*4x*	С португальского (Там звезда зари взошла)	1825	11	44	II, 301	
			Ворон к ворону летит	1828	4	16	III, 76	
26	*XxXx*	*4x*	На Испанию родную	1835	28	112	III, 334	
27	*AbAb*	*x4343*	Казак (Раз полуночной порою)	1814	15	60	I, 45	
28	*aBaB*	*x4343*	Тадарашка в вас влюблен	1821	2	8	II, 94	
			Ср. восьмистишия — II, 86.					

29	*AABB*	*x4343*	Вышла Дуня на дорогу (черновой вариант песни девушек из III главы «Евгения Онегина»)	1824	4	16	V, 526	Без разделения
30	*AbAb*	*2амф*	Я здесь, Инезилья	1830	5	20	III, 190	
			Вишня (Румяной зарею)	1815	24	96	I, 426	Принадлежность Пушкину сомнительна
31	*XxXx*	*2амф*	Подражания Корану, VII (Восстань, боязливый)	1824	3	12	II, 208	Без разделения
32	*aabb*	*4амф*	Молдавская песнь (Нас было два брата, мы вместе росли) (наброски к «Братьям разбойникам»)	1821	3	10	IV, 498	
			Узник (Сижу за решеткой в темнице сырой)	1822	3	12	II, 127	Ср. II, 1
33	*AAbb*	*4амф*	Туча (Последняя туча рассеянной бури)	1835	3	12	III, 332	
34	*xaxa*	*2ан*	Старый муж (из «Цыган»)	1824	3	12	IV, 216	
35	*aГaГ*	*ан2121*	На Стурдзу (Вкруг я Стурдзы хожу)	1819	1	4	I, 379	Известен только один куплет
36	(*A*+*A*)*B* (*C*+*C*)*B*	ан(2+2)*3* (2+2)*3*	Будрыс и его сыновья (Три у Будрыса сына, как и он, три литвина)	1833	12	48	III, 256	Внутренние рифмы в цезурных нечетных стихах
37	(*X*+*A*)*B*	*ан*(2+2)*3*	Ну, послушайте, дети	1831		2	III, 232	Отрывок. Та же структура, что и № 36, но без внутренних рифм

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			ПЯТИСТИШИЯ					
38	*aBaaB*	*4я*	П.А.О *** (Быть может, уж недолго мне)	1825	3	15	II, 254	
			Ср. однострофные стихотворения — I, 43—55.					
39	*AbAAb*	*4я*	И. И. Пущину (Мой первый друг, мой друг бесценный)	1826	2	10	II, 343	
			Прощание (В последний раз твой образ милый)	1830	3	15	III, 184	
			Паж, или Пятнадцатый год (Пятнадцать лет мне скоро минет)	1830	8	40	III, 185	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 44.					
			Ср. в вольных стансах стихотворение «К морю» (строфы 6, 13)	1824			II, 196, 197	
40	*AbbAb*	*5я*	Наполеон на Эльбе (Вокруг меня все мертвым сном почило)	1815	5	25	I, 114	
41	*aBaBx без чередования*	*я55552*	Певец (Слыхали ль вы за рощей глас ночной)	1816	3	15	I, 208	Последний (двустопный) стих строфы — варьируемый рефрен одинако-

								вого окончания — «вы»
42	*AbAbA без чередования*	*2ан*	Из Barry Cornwall (Пью за здравие Мери)	1830	3	15	III, 206	В каждой строфе стихи 1 и 5 оканчиваются одним словом «Мери», равно как стих 2 каждой строфы оканчивается словом «моей». Таким образом, все стихотворение написано на две рифмы
			Ср. aBaBa в стихотворении «К морю» (строфа 5)	1824			II, 195	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			ШЕСТИСТИШИЯ					
43	*AbAbAb*	*4я*	Юрьеву (Здорово, Юрьев именинник)	1819	3	18	I, 380	В каждой строфе два последних стиха повторяют два первых
			Кипренскому (Любимец моды легкокрылой)	1827	2	12	III, 19	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 57.					
44	*aaBcBc без чередования*	*4я*	Гимн в честь чумы из «Пира во время чумы» (Когда могущая зима)	1830	6	36	V, 418	
			Перед гробницею святой	1831	5	30	III, 220	
45	*AAbCCb*	*4я*	Усы. Философическая ода (Глаза скосив на ус кудрявый)	1816	8	48	I, 178	
			Зимнее утро (Мороз и солнце, день чудесный)	1829	5	30	III, 127	
46	*aBaBcc без чередования*	*4я*	Черкесская песня (В реке бежит гремучий вал) (из «Кавказского пленника»)	1820	3	18	IV, 125	Последний стих строфы — рефрен, общий

								для всех строф
47	*AbbAcc*	*5я*	Рассудок и любовь (Младой Дафнис, гонясь за Доридой)	1814	4	24	I, 37	Два последних стиха строфы — варьируемый рефрен
			Гараль и Гальвина (Взошла луна над дремлющим заливом)	1814	13	78	I, 418	Приписано. Последнее полустишие в строфе — рефрен
48	*AAbCCb*	*5я*	Эвлега (Приди, Одульф, уж роща побледнела)	1814	2	12	I, 31	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 65.					
49	*AAbCCb*	*я666636*	Недвижный страж дремал на царственном пороге	1824	10	60	II, 172	
50	*AAbCCb*	*я666646*	Подражания Корану, VIII (Торгуя совестью пред бледной нищетою)	1824	2	12	II, 208	
51	*aabccb*	*я443443*	Не дай мне бог сойти с ума	1830	5	30	III, 266	
52	*AbbAcc*	*я444442*	Я прав, он виноват; решите	1816	4	24	I, 297	
53	*aaabab*	*я444242*	Обвал (Дробясь о мрачные скалы)	1829	5	30	III, 136	
			Эхо (Ревет ли зверь в лесу глухом)	1831	2	12	III, 227	
54	*AAbCCb*	*4х*	Рифма, звучная подруга	1828	8	48	III, 74	
			Воевода (Поздно ночью из похода)	1833	11	66	III, 258	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 73.					
55	*AAbCCb*	*2д*	Леда (Леда смеется)	1814	2	12	I, 85	Без разделения

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
56	*ABcABc*	*2д*	Страшно и скучно	1829	2	10	III, 160	Не окончено
57	*aabγγb*	*2 амф*	Отрывок (Не розу Пафосскую)	1830	3	9	III, 217	Не окончено. Без разделения
58	*aaBBcc без чередования*	*4 амф*	Подражания Корану, IX (И путник усталый на бога роптал)	1824	6	36	II, 209	
59	*aBBaCC*	*4 амф*	Кавказ (Кавказ подо мною. Один в вышине)	1829	4	24	III, 135	
60	*aaBccB*	*амф 443443*	Сраженный рыцарь (Последним сияньем за лесом царя)	1815	6	36	I, 139	
61	*aBaBcc*	*амф 434344*	Песнь о вещем Олеге (Как ныне сбирается вещий Олег)	1822	17	102	II, 102	
62	*aaBccB*	*2ан 2ан 1х 2ан 2ан 1х*	А в ненастные дни (эпиграф к «Пиковой даме»)	1828	2	12	X, 250; ср. VI, 319	Разделено по 3 стиха
			СЕМИСТИШИЯ					
63	*AbAbCCb*	*я3333444*	К Делии (О Делия драгая)	1815—1816	3	21	I, 265	
64	*AbAbCCb*	*3х*	Делия (Ты ль передо мною)	Лицей 1813—1817	3	21	I, 266	
65	*aBBaCCa*	*4х*	С позволения сказать	1816	6	42	I, 298	Последний стих — рефрен

66	*aabγγγb*	*2д*	Молитва русских (Там — громкой славою)	1816	2	14	I, 300	
			ВОСЬМИСТИШИЯ					
67	*AbAbCCdd*	*3я*	Батюшкову (В пещерах Геликона)	1815	4	32	I, 112	
68	*AbAbCdCd*	*4я*	Романс (Под вечер, осенью ненастной)	1814	8	64	I, 81	
			Вода и вино (Люблю я в полдень воспаленный)	1815	2	16	I, 105	
			Окно (Недавно темною порою)	1816	2	16	I, 197	
			Истина (Издавна мудрые искали)	1816	2	16	I, 202	
			Наслажденье (В неволе скучной увядает)	1816	3	24	I, 219	
			Русалка (Над озером, в глухих дубравах)	1819	7	56	I, 355	
			Наполеон (Чудесный жребий совершился)	1821	15	120	II, 57	
			Посвящение «Полтавы» (Тебе — но голос музы темной)	1828	2	16	IV, 251	
			Олегов щит (Когда ко граду Константина)	1829	2	16	III, 118	
			Для берегов отчизны дальной	1830	3	24	III, 205	
			Моя родословная (Смеясь жестоко над собратом)	1830	8	64	III, 208	Заключительное слово каждой строфы — рефрен
			Я думал, сердце позабыло	1835	1	8	III, 346	Отрывок
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 81.					
69	*aBaBcDcD*	*4я*	На тихих берегах Москвы	1822	1	8	II, 141	Не окончено
			Чем чаще празднует лицей	1831	5	40	III, 228	
70	*aBaBcddc*	*4я*	Вольность (Беги, сокройся от очей)	1817	12	96	I, 314	
			Заклинание (О, если правда, что в ночи)	1830	3	24	III, 194	Конец последнего стиха строфы — рефрен

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 86.					
			Ср. следующее стихотворение — № 71.					
71	*AbAbCddC с чередованием*	*4я*	Красавица (Всё в ней гармония, всё диво)	1832	2	16	III, 239	Вторая строфа *aBaBcDDc*
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 85.					
72	*AbAbCdCd*	*5я цезур.*	Рефутация г-на Беранжера	1827	6	48	III, 42	Второе четверостишие строфы — рефрен
73	*aBBaCdCd без чередования*	*5я цезур.*	19 октября (Роняет лес багряный свой убор)	1825	19	152	II, 278	
			Была пора: наш праздник молодой	1836	8	64	III, 381	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 96.					
74	*AAbbCCdd*	*6я*	Царское Село (Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений)	1823	2	16	II, 144	
75	*AbAbCdCd*	*6я*	Осгар (По камням гробовым, в туманах полуночи)	1814	11	88	I, 33	
76	*AbAbCdCd*	*я44646664*	Воспоминания в Царском Селе (Навис покров угрюмой нощи)	1814	22	176	I, 75	

			Воспоминания в Царском Селе (Воспоминаньями смущенный)	1829	7	56	III, 154	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					строф	стихов		
77	*aBaBcDcD*	*я43434343*	Мечтатель (По небу крадется луна)	1815	10	80	I, 123	
78	*aBaBcDDc без чередования*	*я44444443*	На выздоровление Лукулла (Ты угасал, богач младой)	1835	6	48	III, 347	
79	*AbAbCddC*	*я33336443*	Ноэль на лейб-гусарский полк (В конюшнях Левашова)	1816	3	24	I, 301	Отрывок
			Сказки (Noël) (Ура! в Россию скачет)	1818	4	32	I, 334	
80	*aBaBccDD*	*я43434433*	Жених (Три дня купеческая дочь)	1825	23	184	II, 266	
			ОКТАВЫ					
81	*AbAbAbCC без чередования*	*5я цезур.*	Кто видел край, где роскошью природы	1821	4	32	II, 49	
82	*aBaBaBcc с чередованием*	*5я бесцезур.*	Домик в Коломне (Четырехстопный ямб мне надоел)	1830	40	319	IV, 323	Четные строфы *AbAbAbCC*, до XXXVI, где ошибочно 7 стихов — *AbAbACC*
			В начале жизни школу помню я (черновой набросок)	1830	1	8	III, 473	Не отделано

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Плетневу (Ты мне советуешь, Плетнев любезный)	1835	2	11	III, 356	Не окончено
83	*AbAbAbCC*	*6я*	Осень (Октябрь уж наступил — уж роща отряхает)	1833	11	88	III, 262	Четные строфы *aBaBaBcc*
84	*AbAbCdCd*	*3х*	Брови царь нахмуря	1825	2	16	II, 319	
85	*AbAbCdCd*	*4х*	Раззевавшись от обедни	1821	6	48	II, 81	
			Зимний вечер (Буря мглою небо кроет)	1825	4	32	II, 291	
			Талисман (Там, где море вечно плещет)	1827	4	32	III, 35	Заключительное слово каждой строфы — рефрен
			Предчувствие (Снова тучи надо мною)	1828	3	24	III, 70	
			Утопленник (Прибежали в избу дети)	1828	10	80	III, 71	
			Песня Мери из «Пира во время чумы» (Было время, процветала)	1830	5	40	V, 414	
			Бесы (Мчатся тучи, вьются тучи)	1830	7	56	III, 177	
			Пред испанкой благородной	1830	2	16	III, 207	
			Пир Петра Первого (Над Невою резво вьются)	1835	6	48	III, 349	
			Ср. в однострофных стихотворениях — I, 105.					

86	*AbAbCCdd*	*4х*	К Наташе (Вянет, вянет лето красно)	1815	3	24	I, 90	
87	*aBaBcDcD*	*х43434343*	Гаунпильд и Энгельгард	1817	2	16		Б. Акад. изд., I, 313.
			Сводня грустно за столом	1827	9	72	III, 39	
88	*AbAbCdCd*	*2д*	Заздравный кубок (Кубок янтарный)	1816	4	32	I, 221	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					строф	стихов		
			ДЕСЯТИСТИШИЯ					
89	*AbAbCCdEEd*	*4я*	Подражания Корану, II (О, жены чистые пророка)	1824	2	20	II, 204	
			Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову (Султан ярится. Кровь Эллады)	1825	4	40	II, 246	
			Заступники кнута и плети	1825	1	10	II, 314	Отрывок
90	*aBaBccDeDe*	*4я*	Бородинская годовщина (Великий день Бородина)	1831	9	90	III, 224	
91	*AbbAccDDee*	*4х*	Опытность (Кто с минуту переможет)	1814	3	30	I, 50	

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			ДВЕНАДЦАТИСТИШИЕ					
92	*ABaBcDcDeFeF*	*x43434343*	Баллада (Что ты, девица, грустна)	1819	2	24	I, 386	
			Онегинская строфа (14 стихов)					
93	*AbAbCCddEFFEgg*	*4343* *4я*	Евгений Онегин	1823—1831	393	5502	V, 9	
			Женись.— На ком? — На Вере Чацкой	1830	1	14	V, 561	
			Плетневу (Ты хочешь, мой наперсник строгий)	1833	1	14	III, 277	
			Родословная моего героя (из поэмы «Езерский»)	1833	8	112	III, 377	Около 7 строф поэмы «Езерский» не вошло в «Родословную»
			В мои осенние досуги	1835	2	28	III, 358	

III. ВОЛЬНЫЕ СТАНСЫ

№	Размер	Название	Год	Число пар	Число стихов	Десятитомник	Примечание (Употребленные формы рифм)
1	*4я*	Стансы (Из Вольтера) (Ты мне велишь)	1817	9	36	I, 245	AbAb, AbbA, aBaB, aBBa
		Стансы Толстому (Философ ранний, ты бежишь)	1819		24	I, 367	aBaB, AbAb, aBaB с нарушением чередования
		Кто, волны, вас остановил	1823	3	12	II, 147	aBBa, AbAb
		К морю (Прощай, свободная стихия)	1824	15	63	II, 195	AbAb, AbbA, aBaBa, AbAAb
		Фонтану Бахчисарайского дворца (Фонтан любви, фонтан живой)	1824	5	20	II, 201	aBaB, aBBa, AbAb
		Подражания Корану, VI (Недаром вы приснились мне)	1824	5	20	II, 207	aBBa, AbbA, AbAb
		Андрей Шенье (строфы 1, 2, 3)	1825	3	12	II, 256	aBaB, aBBa, AbAb
		К Вяземскому (Так море, древний душегубец)	1826	2	8	II, 333	AbbA, aBaB
		Во глубине сибирских руд	1827	4	16	III, 7	aBaB, aBBa
		Друзьям (Нет, я не льстец, когда царю)	1828	8	32	III, 4	aBBa, aBaB, AbAb
		Фазиль-Хану (Благословен твой подвиг новый)	1829	2	9	III, 143	AAbXb, Ab(?)Ab. Не обработано
		Опять увенчаны мы славой	1829	5	20	III, 146	AbAb, AbbA, aBBa
		Что в имени тебе моем	1830	4	16	III, 163	aBBa, aBaB
2	*5я*	Мне вас не жаль, года весны моей	1820	3	12	II, 11	aBaB, aBBa, AbAb
3	*Вольный ямб*	Кинжал (Лемносский бог тебя сковал)	1821	9	37	II, 33	aBaB *4466*, AbAb 6544, *aBBa* 5643, *aBBa* 6644, *aaBaB 66464*, *aBBa 6444*, *AbbA 6444*, *aBaB 6444*
4	*4х*	Если жизнь тебя обманет	1825	2	8	II, 273	*AbbA*, *aBaB*

IV. СТИХОТВОРЕНИЯ ПАРНОЙ РИФМОВКИ

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					пар	стихов		
1	*aaBB...*	*4я*	Ох, горе мне, Мартын, Мартын (Сцены из рыцарских времен)	1835	5	9	V, 605	Не окончено
2	*AAbb...*	*5я*	Элегия (Безумных лет угасшее веселье)	1830	7	14	III, 179	Последняя пара — женская
3	*AAbb...*	*6я*	К другу стихотворцу (Арист! и ты в толпе служителей Парнаса)	1814	49	98	I, 22	Последняя пара — женская
			Исповедь бедного стихотворца	1814	41	82	I, 421	Последняя пара — женская
			Лицинию (Лициний, зришь ли ты: на быстрой колеснице)	1815	38	76	I, 109	Последняя пара — мужская
			Александру (Утихла брань племен: в пределах отдаленных)	1815	44	88	I, 145	Последняя пара — мужская
			К Жуковскому (Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени)	1816	61	122	I, 192	Последняя пара — мужская (с одним нарушением чередования)
			Безверие (О вы, которые с язвительным упреком)	1817	48	96	I, 240	Последняя пара — мужская
			Дорида (В Дориде нравятся и локоны златые)	1819	5	10	I, 344	Последняя пара — женская
			Дориде (Я верю: я любим; для сердца нужно верить)	1820	3	6	I, 387	Последняя пара — женская
			Нереида (Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду)	1820	3	6	II, 22	Последняя пара — женская

			Скажи, какой судьбой друг другу мы попались	1821	16	32	V, 491	Не окончено
			Муза (В младенчестве моем она меня любила)	1821	7	14	II, 26	Последняя пара — женская
			Дева (Я говорил тебе: страшися девы милой)	1821	5	10	II, 40	Последняя пара — женская
			Приметы (Старайся наблюдать различные приметы)	1821	7	14	II, 66	Последняя пара — женская
			Вяземскому (Язвительный поэт, остряк замысловатый)	1821	3	6	II, 85	Не окончено
			Вадим (Ты видел Новгород: ты слышал глас народа)	1822	10	20	V, 489	Не окончено
			Ночь (Мой голос для тебя и ласковый и томный)	1823	4	8	II, 148	Последняя пара — мужская
			Придет ужасный час... твои небесны очи	1823	6	12	II, 166	Не окончено и не доработано
			Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает	1824	10	20	II, 212	Последняя пара — мужская
			Второе послание цензору (На скользком поприще Тимковского наследник)	1824	36	72	II, 216	Последняя пара — мужская
			Клеопатра (И снова гордый глас возвысила царица)	1824	7	14	II, 220	Последняя пара — женская
			Сожженное письмо (Прощай, письмо любви! прощай: она велела)	1825	8	15	II, 241	Последняя пара — женская и один нерифмующий стих
			Желание славы (Когда любовию и негой упоенный)	1825	15	30	II, 251	Последняя пара — женская
			Близ мест, где царствует Венеция златая	1827	6	12	III, 22	Последняя пара — мужская

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Деся-титом-ник	Примечание
					пар	сти-хов		
			Поэт и толпа (Толпа холодная поэта окружала)	1828	2	4	III, 469	Последняя пара — мужская. Не окончено
			Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю	1829	23	47	III, 125	Последняя пара — женская и один нерифмующий стих
			Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем	1830	7	14	III, 166	Последняя пара — женская
			Ответ Анониму (О, кто бы ни был ты, чье ласковое пенье)	1830	13	27	III, 180	Последняя пара — женская и один нерифмующий стих
			Глухой глухого звал к суду судьи глухого	1830	3	6	III, 183	Последняя пара — женская
			Румяный критик мой, насмешник толстопузый	1830	14	28	III, 187	Последняя пара — мужская
			Толпа глухая	1833	3	5	III, 278	Необработанный отрывок
			Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит	1834	4	8	III, 279	Последняя пара — мужская
			Полководец (У русского царя в чертогах есть палата)	1835	29	59	III, 329	Последняя пара — женская
			Из А. Шенье (Покров, упитанный язвительною кровью)	1835	7	14	III, 333	Последняя пара — женская

			Странник (Однажды странствуя среди долины дикой)	1835	38	76	III, 341	Последняя пара — мужская
			Вы за «Онегина» советуете, други	1835	4	8	III, 357	Не окончено
			На это скажут мне с улыбкою неверной	1835	3	6	III, 364	Последняя пара — женская и одно полустишие после нее
			Отцы пустынники и жены непорочны	1836	8	16	III, 373	Последняя пара — мужская
			От западных морей до самых врат восточных	1836	—	8	III, 387	Отрывочные стихи
			Кн. Козловскому (Ценитель умственных творений исполинских)	1836	6	12	III, 388	Не окончено
4	*ааВВ...*	*6я*	Венец желаниям! Итак, я вижу вас	1817	—	—	I, 321	Отрывочные строки
			Редеет облаков летучая гряда	1820	8	16	II, 23	Последняя пара — женская
			Чаадаеву (В стране, где я забыл тревоги прежних лет)	1821	42	84	II, 46	Последняя пара — женская
			К Овидию (Овидий, я живу близ тихих берегов)	1821	52	104	II, 62	Последняя пара — женская
			Послание цензору (Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой)	1822	63	126	II, 117	Последняя пара — мужская
			Надеждой сладостной младенчески дыша	1823	8	16	II, 154	Последняя пара — женская
			О боги мирные полей, дубров и гор	1824	4	8	II, 181	Последняя пара — женская
			Пускай увенчанный любовью красоты	1824	4	8	II, 215	Последняя пара — женская
			Тимковский царствовал — и все твердили вслух	1824	2	4	II, 222	Последняя пара — женская

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число пар	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			Я был свидетелем златой твоей весны	1825	7	14	II, 311	Последняя пара — мужская
			Соловей и роза (В безмолвии годов, весной, во мгле ночей)	1827	4	8	III, 8	Последняя пара — женская
			Каков я прежде был, таков и ныне я	1828	4	9	III, 88	Последняя пара — женская и один нерифмующий стих
			Перевод из К. Бонжура (Она меня зовет: поеду или нет)	1828	11	22	V, 495	Не окончено
			Поедем, я готов: куда бы вы, друзья	1829	6	13	III, 132	Последняя пара — женская и один нерифмующий стих
			К вельможе (От северных оков освобождая мир)	1830	53	106	III, 169	Последняя пара — мужская
			Из письма к Вяземскому (Любезный Вяземский, поэт и камергер)	1831	4	8	III, 230	Не окончено
			Французских рифмачей суровый судия	1833	16	32	III, 270	Последняя пара — женская
			Мирская власть (Когда великое свершилось торжество)	1836	11	22	III, 369	Последняя пара — мужская. Пятый стих неполный (ошибка?)
			Подражание итальянскому (Как с древа	1836	5	10	III, 370	Последняя пара —

			сорвался предатель ученик)					мужская
			Напрасно я бегу к сионским высотам	1836	2	2	III, 371	Последняя пара — женская
			Из Пиндемонти (Не дорого ценю я громкие права)	1836	10	20	III, 372	Последняя пара — женская и одно полустишие после нее
			Когда за городом, задумчив, я брожу	1836	13	27	III, 374	Последняя пара — мужская и полтора стиха после нее
5	*aabb...*	*3x*	Наброски к замыслу о Фаусте (1) Кто идет? — Солдат, 2) Что горит во мгле)	1825	5	10	II, 308, 309	
6	*AAbb...*	*4x*	Царь Никита и сорок его дочерей (Царь Никита жил когда-то)	1822	—	—	II, 134	Имеются отступления от парной рифмовки. Текст не вполне достоверен
			Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях	1833	276	552	IV, 458	Последняя пара — мужская
			Сказка о золотом петушке	1834	113	226	IV, 475	Последняя пара — мужская
7	*aaBB...*	*4x*	Вот Коцит, вот Ахерон (наброски к замыслу о Фаусте)	1825	3	6	II, 308	
			Сказка о царе Салтане	1831	498	996	IV, 420	Последняя пара — мужская, с одним нарушением чередования
			Царь увидел пред собой	1833	9	18	III, 269	Отрывок
			В славной, в Муромской земле	1833	3	6	III, 278	Отрывок
8	*aabb...*	*6x*	Друг сердечный мне намедни говорил	1827—1836	—	3	III, 402	Отрывок

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					пар	стихов		
9	*AABBCC*	*2амф*	Кн. П. П. Вяземскому (Душа моя Павел)	1827	3	6	III, 37	
10	*Парная рифмовка произвольного окончания*	*Размер раешника*	Сказка о попе и о работнике его	1830	94	188	IV, 409	Мужских пар—31; женских пар — 58; дактилических — 4; гипердактилических — 1
			ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ					
11	*Xx*	*Преимущественно дактиль со стяжением*	Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы	1829	2	4	III, 111	Стяжения: стих 3, стопа 3; стих 4, стопа 1.
			Труд (Миг вожделенный настал...)	1830	3	6	III, 181	Стяжения: стих 1, стопа 3; стих 5, стопа 2.

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число		Десятитомник	Примечание
					пар	стихов		
		отдельных стоп: первый стих — 6д, второй — два полустишия мужского окончания по 3д	Царскосельская статуя (Урну с водой уронив...)	1830	2	4	III, 182	Стяжения нет
			К переводу Илиады (Крив был Гнедич поэт...)	1830	1	2	III, 189	Стяжения: стих 1, стопа 1
			Рифма (Эхо, бессонная нимфа...)	1830	4	8	III, 191	Стяжения: стих 2, стопа 1; стих 3, стопы 1 и 3; стих 5, стопы 2 и 3
			Отрок (Невод рыбак расстилал...)	1830	2	4	III, 192	Стяжения: стих 1, стопа 3
			На перевод Илиады (Слышу умолкнувший звук...)	1830	1	2	III, 204	Стяжения: стих 1, стопа 3
			Из Афенея (Славная флейта, Феон, здесь лежит...)	1832	3	6	III, 243	Стяжения: стих 3, стопа 3
			Юноша! скромно пируй, и шумную Вакхову влагу	1833	1	2	III, 247	Стяжения: стих 1, стопа 3
			Вино (Ион Хиосский) (Злое дитя, старик молодой...)	1833	1	2	III, 248	Стяжения: стих 1, стопа 2
			Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила	1835	2	4	III, 328	Стяжения, стих 3, стопы 1 и 3
			Художнику (Грустен и весел вхожу...)	1836	5	10	III, 368	Стяжения: стих 1, стопа 3; стих 5, стопа 3; стих 7, стопа 3; стих 9, стопа 3

№	Рифмовка	Размер	Название	Год	Число пар	Число стихов	Десятитомник	Примечание
			На статую играющего в свайку (Юноша, полный красы...)	1836	2	4	III, 384	Стяжения нет
			На статую играющего в бабки (Юноша трижды шагнул...)	1836	2	4	III, 385	Стяжения: стих 2, стопа 4; стих 3, стопа 3
12	*AABB...*	*6д со стяж.*	Несчастие Клита (Внук Тредьяковского Клит...)	1813	3	6	I, 21	Рифмованный гекзаметр; во всех стихах стяжения на третьей стопе

V. НЕРИФМОВАННЫЕ ОДНОРОДНЫЕ СТИХИ

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		А. С ПОСТОЯННОЙ КАТАЛЕКТИКОЙ				
1	*3я женск.*	Фиал Анакреона (Когда на поклоненье)	1816	88	I, 227	
		Мальчику (Из Катулла) (Пьяной горечью Фалерна)	1832	8	III, 235	По-видимому, состоит из неразделенных четверостиший
2	*3х дакт.*	Под каким созвездием	1825	11	II, 321	Не окончено
3	*4х дакт.*	Бова (Часто, часто я беседовал)	1815	279	I, 60	
4	*4х женск.*	Бог веселый винограда	1832	12	III, 244	По-видимому, состоит из

						неразделенных четверостиший
		Соловей (Соловей мой, соловейко)	1834	23	III, 306	
5	*8х женск. цезура после 8 слога*	Ограда монастырская (сцена из «Бориса Годунова»)	1825	29	V, 323	
		ГЕКЗАМЕТРЫ				
6	*6д со стяж. женск.*	Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий	1823	18	II, 163	Не отделано и не окончено
		В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера	1827	7	III, 33	Стяжения последовательно в стихах: 1 — стопа 4; 2 — стопа 3; 3 — стопы 1 и 3; 4 — стопа 4; 5 — стопа 3; 6 — стопа 3; 7 — стопа 1
		Из Ксенофана Колофонского (Чистый лоснится пол...)	1832	13	III, 242	Стяжения последовательно в стихах: 1 — стопы 1 и 3; 2 — нет; 3 — стопа 3; 4 — нет; 5 — нет; 6 — стопа 1; 7 — нет; 8 — нет; 9 — нет; 10 — стопа 3; 11 — стопа 1; 12 — нет; 13 — нет
		НАРОДНЫЕ РАЗМЕРЫ				
7	*3х дакт.*	Песня девушек (Девицы, красавицы) (из III гл. «Евгения Онегина»)	1824	18	V, 76	По-видимому, состоит из двустиший
8	*1ан дакт.*	Что ж уста твои (из «Бориса Годунова»)	1825	8	V, 564	По-видимому, четверостишия

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
9	*женск.*	Гостомыслову могилу грозную вижу Легконогие олени по лесу рыщут Есть надежда! верь, Вадим, народ натерпелся Он далече, далече плывет в печальном тумане	1821	4	II, 97	Отрывочные строки на размер стиха «Уж как пал туман седой на синее море»
10	*Колебания около 10 слогов женск.*	Расходились по поганскому граду	1825	2	II, 380	
		Стихотворения типа «Песен западных славян»:				
		Как по Волге реке, по широкой	1826	22	II, 335	
		Всем красны боярские конюшни	1827	33	III, 30	
		Еще дуют холодные ветры	1828	14	III, 63	
		Уродился я, бедный недоносок	1828	5	III, 96	
		По камушкам, по желтому песочку (из «Русалки»)	1832	8	V, 437	
		Сказка о рыбаке и рыбке	1833	205	IV, 451	
		Песни западных славян				
		Видение короля	1834	82	III, 288	
		Янко Марнавич	1834	54	III, 291	
		Битва у Зеницы-Великой	1834	47	III, 293	
		Федор и Елена	1834	89	III, 294	
		Влах в Венеции	1834	30	III, 297	
		Гайдук Хризич	1834	40	III, 298	
		Марко Якубович	1834	94	III, 301	
		Песня о Георгии Черном	1834	50	III, 307	
		Воевода Милош	1834	21	III, 308	
		Сестра и братья	1834	119	III, 310	
		Яныш королевич	1834	96	III, 313	

		Что белеется на горе зеленой	1835	26	III, 352	
		Менко Вуич грамоту пишет	1835	11	III, 353	
11	*Колебания около 6 слогов женск.*	Ходил Стенька Разин	1826	30	II, 335	
		Б. С ПРОИЗВОЛЬНОЙ КАТАЛЕКТИКОЙ				
12	*4я мужск. и женск.*	В еврейской хижине лампада	1826	28	II, 348	
13	*5я цезур. мужск.* и *женск.*	Борис Годунов	1825	1557	V, 217	
		Как счастлив я, когда могу покинуть	1826	30	V, 569	
		Из Alfieri (Сомненье, страх, порочную надежду)	1827 (?)	25	III, 23	С нарушением цезуры
		Еще одной высокой, важной песни	1829	37	III, 156	С нарушением цезуры
14	*5я бесцезур. мужск.* и *женск.*	Послушай, дедушка, мне каждый раз	1818	4	I, 341	Последний стих неполный
		Медок (Попутный веет ветер.— Идет корабль)	1829	26	III, 151	
		Скупой рыцарь	1830	380	V, 331	
		Моцарт и Сальери	1830	231	V, 355	
		Каменный гость	1830	542	V, 369	
		Пир во время чумы	1830	163	V, 411	См. II, 44, 85
		Русалка (драма)	1832	445	V, 423	
		Мера за меру (Вам объяснять правления начала)	1833	22	III, 275	
		Он между нами жил	1834	20	III, 280	
		Вновь я посетил	1835	55	III, 344	
		О бедность! затвердил я наконец	1835	11	III, 360	
		НАРОДНЫЕ РАЗМЕРЫ				
15	*3х и его вариации преимущественно дакт. или мужск.*	Не видала ль, девица	1835	11	III, 365	

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
16	*Около 10 слогов с сильными колебаниями преимущественно дактилического окончания*	Как жениться задумал царский арап	1824	7	II, 226	
		Песни о Стеньке Разине (Что не конский топ, не людская молвь)	1826	15	II, 336	
		Сказка о медведихе (Как весенней теплою порою)	1830	84	IV, 417	
		Ах, нянюшка, нянюшка (из черновиков «Русалки»)	1832	27	V, 570	
17	*Около 6 слогов с колебаниями преимущественно дактилического окончания*	Сватушка, сватушка (из «Русалки»)	1832	15	V, 436	
		Княгиня, княгинюшка (из черновиков «Русалки»)	1832	7	V, 570	

VI. СТИХОТВОРЕНИЯ ВОЛЬНОЙ РИФМОВКИ

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
1	*2я женск. и мужск.*	Роза (Где наша роза)	1815	12	I, 144	*AbAbCbCdEdE*
		Пробуждение (Мечты, мечты)	1816	27	I, 231	
		Адели (Играй, Адель)	1822	17	II, 126	
2	*3я женск и мужск.*	К сестре (Ты хочешь, друг бесценный)	1814	121	I, 38	
		Городок (Прости мне, милый друг)	1815	430	I, 91	
		К Пущину (Любезный именинник)	1815	59	I, 118	
		Послание к Галичу (Где ты, ленивец мой)	1815	145	I, 133	
		К Дельвигу (Послушай, муз невинных)	1815	63	I, 141	

		Фавн и пастушка (С пятнадцатой весною)	Лицей 1813—1817	233	I, 267	
		К моей чернильнице (Подруга думы праздной)	1821	98	II, 42	
		Мой друг, уже три дня	1822	27	II, 132	
3	*4я женск. и мужск.*	Кольна (Источник быстрый Каломна)	1814	141	I, 26	
		Князю А. М. Горчакову (Пускай, не знаясь с Аполлоном)	1814	45	I, 48	
		К Батюшкову (Философ резвый и пиит)	1814	83	I, 69	
		К Н. Г. Ломоносову (И ты, любезный друг, оставил)	1814	26	I, 73	
		К Галичу (Пускай угрюмый рифмотвор)	1815	62	I, 120	
		Мое завещание. Друзьям (Хочу я завтра умереть)	1815	77	I, 126	
		К молодой актрисе (Ты не наследница Клероны)	1815	52	I, 129	
		К бар. М. А. Дельвиг (Но если только буду жив)	1815	18	I, 151	Ср. 5я, VI, 4
		Моему Аристарху (Помилуй, трезвый Аристарх)	1815	121	I, 152	
		Тень Фонвизина (В раю, за грустным Ахероном)	1815	320	I, 156	
		Послание к Юдину (Ты хочешь, милый друг, узнать)	1815	226	I, 168	
		Из письма к П. А. Вяземскому (Блажен, кто в шуме городском)	1816	15	I, 180	
		Из письма к В. Л. Пушкину (Христос воскрес, питомец Феба)	1816	26	I, 181	
		Наездники (Глубокой ночи на полях)	1816	77	I, 203	Со стиха 26 выдержана рифмовка *AbAb*
		Месяц (Зачем из облака выходишь)	1816	29	I, 207	
		К Морфею (Морфей, до утра дай отраду)	1816	12	I, 209	*AbAbCddCeFeF*
		Слово милой (Я Лилу слушал у клавира)	1816	9	I, 210	*AbbAcDDcD*
		Друзьям (К чему, веселые друзья)	1816	16	I, 450	Преобладают рифмы *AbbA* и *aBBa*

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		К сну (Знакомец милый и старинный)	1816	17	I, 482	
		Послание Лиде (Тебе, наперсница Венеры)	1816	63	I, 223	Связующая рифма через всё стихотворение на «он»
		Амур и Гименей (Сегодня, добрые мужья)	1816	62	I, 225	
		Тебе, о Нестор Арзамаса (Из письма к В. Л. Пушкину)	1816	9	X, 9	*AbbAccDcD*
		Но вы, которые умели (из письма к В. Л. Пушкину)	1816	14	X, 10	*AAbCCbDcDeFgFg*
		В. Л. Пушкину (Что восхитительней, живей) (лицейская редакция)	1817	87	I, 247, 455	
		Письмо к Лиде (Лишь благосклонный мрак раскинет)	1817	22	I, 248	
		В альбом Илличевскому (Мой друг! неславный я поэт)	1817	23	I, 253	
		Товарищам (Промчались годы заточенья)	1817	34	I, 254	
		Тургеневу (Тургенев, верный покровитель)	1817	45	I, 309	
		Когда сожмешь ты снова руку	1818	17	I, 326	
		Жуковскому (Когда к мечтательному миру)	1818	22	I, 329	
		Прелестнице (К чему нескромным сим убором)	1818	30	I, 336	
		К Чаадаеву (Любви, надежды, тихой славы)	1818	21	I, 338	
		Дубравы, где в тиши свободы	1818	20	I, 339	
		И я слыхал, что божий свет	1818	16	I, 340	
		В. В. Энгельгардту (Я ускользнул от Эскулапа)	1819	31	I, 345	

		Орлову (О ты, который сочетал)	1819	46	I, 347	
		Всеволожскому (Прости, счастливый сын пиров)	1819	70	I, 360	
		Платоническая любовь (Я знаю, Лидинька, мой друг)	1819	45	I, 364	
		Записка к Жуковскому (Раевский, молоденец прежний)	1819	18	I, 366	
		Недавно тихим вечерком	1819	13	I, 374	*aBaBccDcDeFeF*
		Юрьеву (Любимец ветреных Лаис)	1820	31	I, 389	Преобладает *aBaB*
		Руслан и Людмила	1820	2804	IV, 7	Ср. II, 8
		Кавказский пленник	1820	716	IV, 103	Ср. II, 46
		Дельвигу (Друг Дельвиг, мой парнасский брат)	1821	28	II, 30	
		Из письма к Гнедичу (В стране, где Юлией венчанный)	1821	39	II, 31	
		Всё так же ль осеняют своды	1821	18	II, 36	
		В. Л. Давыдову (Меж тем как генерал Орлов)	1821	60	II, 38	
		Катенину (Кто мне пришлет ее портрет)	1821	16	II, 41	
		Гроб юноши (Сокрылся он)	1821	47	II, 55	Преобладает *AbAb*
		Кокетке (И вы поверить мне могли)	1821	44	II, 68	
		Приятелю (Не притворяйся, милый друг)	1821	10	II, 71	*aBaBccDeDe*
		Христос воскрес, моя Ревекка	1821	10	II, 72	*AbAbCCddCd*
		Чиновник и поэт (Куда вы? за город конечно)	1821	20	II, 73	Отрывок
		Алексееву (Мой милый, как несправедливы)	1821	44	II, 74	
		Я не люблю твоей Корины	1821	12	II, 80	*AAbbCdCdEfEf*
		Примите новую тетрадь	1821	11	II, 87	*aBaBcBcDeDe*
		О вы, которые любили	1821	13	II, 88	*AbbAcDDcEffEf*
		Вот муза, резвая болтунья	1821	13	II, 91	
		Баратынскому из Бессарабии (Сия пустынная страна)	1822	12	II, 98	*aBBaCddCeFeF*
		Таврида (Ты, сердцу непонятный мрак)	1822	94	II, 106	Отрывок
		В. Ф. Раевскому (Не тем горжусь я, мой певец)	1822	20	II, 110	

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		Гречанке (Ты рождена воспламенять)	1822	31	II, 111	
		Из письма к Я. Н. Толстому (Горишь ли ты, лампада наша)	1822	29	II, 113	
		Иностранке (На языке, тебе невнятном)	1822	12	II, 122	*AbAbCdCdEffE*
		Недавно я в часы свободы	1822	28	II, 125	
		Вадим (Свод неба мраком обложился)	1822	133	IV, 155	
		Братья разбойники (Не стая воронов слеталась)	1822	235	IV, 163	
		Сегодня я поутру дома	1823	14	II, 145	*AbAbAccDDcEfEf*
		Из письма к Вигелю (Проклятый город Кишинев)	1823	39	II, 150	
		Мое беспечное незнанье	1823	30	II, 152	Из четверостиший: *AbAb, AbbA, aBaB, aBBa;* заключительное: *AbAbAb*
		Свободы сеятель пустынный	1823	13	II, 158	*AbAbCCbDeDeDe*
		Кн. М. А. Голицыной (Давно об ней воспоминанье)	1823	16	II, 159	Из четверостиший: *AbAb, AbbA, aBaB*
		Бывало в сладком ослепленье	1823	6	II, 165	*AbAbAx...* Не окончено
		Бахчисарайский фонтан	1823	578	IV, 173	Ср. II, 5
		Давыдову (Нельзя, мой толстый Аристип)	1824	19	II, 175	
		К Языкову (Издревле сладостный союз)	1824	49	II, 186	
		Разговор книгопродавца с поэтом	1824	192	II, 188	
		Подражания Корану, IV (С тобою древле, о всесильный)	1824	14	II, 206	*AbAbCCdCCdEfEf*
		Чаадаеву (К чему холодные сомненья)	1824	21	II, 213	
		Графу Олизару (Певец! издревле меж собою)	1824	26	II, 223	Не доработано

		Из письма к Плетневу (Ты издал дядю моего)	1824	9	II, 225	*aBaBaCddC*
		Мне жаль великия жены	1824	23	II, 228	Не доработано
		К Сабурову (Сабуров, ты оклеветал)	1824	9	II, 234	*aXaXacDcD*
		Младенцу (Дитя, не смею над тобой)	1824	8	II, 235	Не доработано и не окончено
		С перегородкою коморки	1824	7	II, 239	*AAbbCddC*. Не окончено
		Цыганы	1824	533	IV, 201	Ср. II, 23, 34
		Козлову (Певец! когда перед тобой)	1825	21	II, 250	
		К Родзянке (Ты обещал о романтизме)	1825	34	II, 263	
		Н. Н. (Примите «Невский Альманах»)	1825	12	II, 275	*aaBBcDcDeFFe.*
		Соловей и кукушка (В лесах, во мраке ночи праздной)				*AAbCCbDeDe*
		Сцена из Фауста (Мне скучно, бес)	1825	112	II, 286	
		Люблю ваш сумрак неизвестный	1825	28	II, 296	
		Хотя стишки на именины	1825	14	II, 299	*AAbCCbDeDeFgFg*
		Наброски к замыслу о Фаусте (Скажи, какие заклинанья; Сегодня бал у сатаны; Так вот детей земных изгнанье; Что козырь? — Черви.— Мне ходить; Кто там? — Здорово, господа)	1825	12, 8, 6, 8 14	II, 308	
		Блестит луна, недвижно море спит (Мизрур, недуг тоски душевной)	1825	8	II, 313	*AbAbCdCd.* Ср. 5я, VI, 4
		Из письма к Вяземскому (В глуши, измучась жизнью постной)	1825	14	II, 318	*AbbAcDcDeeFgFg*
		Из Вольтера (Короче дни, а ночи доле)	1825	18	II, 320	Отрывочные строки
		О муза пламенной сатиры.	1820— 1825	20	II, 363	
		Из Ариостова	1826	111	II, 327	
		К Языкову (Языков, кто тебе внушил)	1826	17	II, 334	
		Признание (Я вас люблю, хоть я бешусь)	1826	41	II, 338	
		Пророк (Духовной жаждою томим)	1826	30	II, 340	

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		К. А. Тимашевой (Я видел вас, я их читал)	1826	12	II, 342	*ABBaCdCdEffE*
		К** (Ты богоматерь, нет сомненья)	1826	12	II, 349	*AbbAcDDcEfEf*
		Княгине В. А. Волконской (Среди рассеянной Москвы)	1827	15	III, 12	
		Арион (Нас было много на челне)	1827	15	III, 15	
		Какая ночь! Мороз трескучий	1827	57	III, 17	
		Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной (Земли достигнув наконец)	1827	10	III, 20	*aBaBBaCdCd*
		Поэт (Пока не требует поэта)	1827	20	III, 21	С нарушением чередования
		Послание Дельвигу (Прими сей череп, Дельвиг, он)	1827	142	III, 24	
		Блажен в златом кругу вельмож	1827	12	III, 32	*aBBaCCddEfEf*
		Я знаю край: там на брега	1827	6	III, 45	*aBBaC*... Не окончено
		Не мысля гордый свет забавить (из «Евгения Онегина»)	1827	17	V, 7	
		Послание к Великопольскому, сочинителю «Сатиры на игроков» (Так элегическую лиру)	1828	38	III, 50	
		Сто лет минуло, как Тевтон	1828	47	III, 52	
		Кто знает край, где небо блещет	1828	63	III, 54	
		Ее глаза (Она мила — скажу меж нами)	1828	17	III, 65	
		К Языкову (К тебе сбирался я давно)	1828	28	III, 67	
		Ответ Катенину (Напрасно, пламенный поэт)	1828	20	III, 82	
		Поэт и толпа (Поэт на лире вдохновенной)	1828	55	III, 85	

Кирджали (В степях зеленых Буджака)	1828	12	III, 92	*aaBaBccDeeDf*... Не окончено
Брадатый староста Авдей	1828	12	III, 97	*aaBcBcDeDeFg*... Не окончено
Как быстро в поле, вкруг открытом	1828	12	III, 99	*AbAbCddCEfEf*
Полтава	1828	1471	IV, 249	Ср. II, 9, 68
Клеопатра (Вторая редакция. Из «Египетских ночей»). (Чертог сиял...)	1828	73	VI, 386	
Ел. Н. Ушаковой (Вы избалованы природой)	1829	20	III, 103	
Калмычке (Прощай, любезная калмычка)	1829	25	III, 113	
Эпиграмма (Мальчишка Фебу гимн поднес)	1829	12	III, 130	*aBaBcDDcEfEf*
Монастырь на Казбеке (Высоко над семьею гор)	1829	11	III, 139	*aaBBcBcDeDe*
Собрание насекомых (Мое собранье насекомых)	1829	14	III, 140	*AAbbCCddEEfGfG*
Критон, роскошный гражданин	1829	15	III, 144	
Зачем, Елена, так пугливо	1829	5	III, 153	*AbbAc*... Не окончено
Меж горных стен несется Терек	1829	12	III, 158	*AAbCCbDeDeFg*. Не окончено
Тазит	1829	256	V, 309	
Когда в объятия мои	1830	20	III, 174	
Стамбул гяуры нынче славят	1830	45	III, 195	
Герой (Да, слава в прихотях вольна)	1830	66	III, 199	
Два чувства дивно близки нам	1830	8	III, 214	*aBBaCdCd*
Когда порой воспоминанье	1830	32	III, 215	
Шумит кустарник... На утес	1830	14	III, 212	*aBaBccdEdEfGf*. Не окончено
Евгений Онегин. Письма Татьяны и Онегина	1824—1831	139	V, 69, 180	
В альбом А. О. Смирновой (В тревоге пестрой и бесплодной)	1832	10	III, 236	*AbAAAbCdCd*

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		В альбом кнж. А. Д. Абамелек (Когда-то помню с умиленьем)	1832	9	III, 237	*AAbAbCdCd*
		Царей потомок меценат	1833	12	III, 268	*aBaBCdCdeFFe*. Не отделано
		Зачем я ею очарован	1833	11	III, 397	*AbAbCCdEEdd*
		Медный всадник	1833	481	IV, 375	
		Стою печален на кладбище	1834	14	III, 283	*AbAbCdCdEEfGfG*
		Кто из богов мне возвратил	1835	29	III, 339	
		К кастрату раз пришел скрыпач	1835	10	III, 355	*aaBBccDeDe*
		Когда владыка ассирийский	1835	35	III, 362	
		Импровизация из «Египетских ночей» (Поэт идет — открыты вежды)	1835	34	VI, 379	Переработка строф «Езерского»
		Д. В. Давыдову (Тебе певцу, тебе герою)	1836	14	III, 367	*AAbbCCdEEdFgFg*
		Русскому Геснеру (Куда ты холоден и сух)	1827—1836	9	III, 392	*aBBaCdCd*
		Конечно презирать не трудно	1827—1836	8	III, 402	Отрывок
4	*5я женск. и мужск.*	Монах (Хочу воспеть, как дух нечистый ада)	1813	414	I 7	
		Эвлега (Вдали ты зришь утес уединенный)	1814	53	I, 31	Ср. II, 48
		К бар. М. А. Дельвиг (Вам восемь лет, а мне семнадцать было)	1815	10	I, 151	Ср. 4я, VI, 3
		Сон (Пускай поэт с кадильницей наемной)	1816	220	I, 184	
		Осеннее утро (Поднялся шум; свирелью полевой)	1816	31	I, 198	
		Разлука (Когда пробил последний счастью час)	1816	40	I, 200	
		Любовь одна — веселье жизни хладной	1816	56	I, 211	

		Желание (Медлительно влекутся дни мои)	1816	12	I, 215	*aBaBcDcDeFFe*
		От всенощной вечор идя домой	Лицей 1813—1817	16	I, 277	Преобладают охватные рифмы
		Элегия (Опять я ваш, о юные друзья)	1817	38	I, 236	
		Князю А. М. Горчакову (Встречаюсь я с осьмнадцатой весной)	1817	68	I, 249	
		Краев чужих неопытный любитель	1817	14	I, 312	*AAbbCCddEEfGGf*
		Послание к кн. Горчакову (Питомец мод, большого света друг)	1819	46	I, 370	
		Гавриилиада	1821	552	IV, 135	
		Наперсница волшебной старины	1822	26	II, 123	
		Простишь ли мне ревнивые мечты	1823	37	II, 156	
		На Воронцова (Сказали раз царю, что наконец)	1825	14	II, 242	*aBaBccDDeeFggF*
		Жив, жив Курилка! (Как! жив еще Курилка журналист)	1825	9	II, 249	*aBBaCdCdd*
		Начало I песни «Девственницы» (Я не рожден святыню славословить)	1825	25	II, 303	
		Блестит луна, недвижно море спит (первая часть)	1825	6	II, 313	*aBaBcc*. Дальше 4я. VI, 3
		Эпиграмма на Шаликова (Князь Шаликов, газетчик наш печальный)	1827	10		*AbAbbCbCdd*. Б. Акад. изд., III, 484
		Литературное известие (В Элизии Василий Тредьяковский)	1829	11	III, 107	
		Эпиграмма (Журналами обиженный жестоко)	1829	14	III, 108	*AAbbCddCeeFgFg*
		Сапожник (Картину раз высматривал сапожник)	1829	13	III, 121	*AbAbCdCdEEfEf*
5	*6я мужск. и женск.*	Умолкну скоро я!.. Но если в день печали	1821	14	II, 53	*AAbCCbDeeDfGfG*
		Завидую тебе, питомец моря смелый	1823	10	II, 149	*AAbbCCdEEd*
		Л. Пушкину (Брат милый, отроком расстался ты со мной)	1823	10	II, 162	*aBaBaCCdEd*. Не окончено

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		Анджело	1833	535	IV. 347	
		Эй Франц, я говорю тебе в последний раз (Сцены из рыцарских времен)	1835	5	V, 605	*aaBcB* ... Не окончено
6	*Вольные ямбы мужск. и женск.*	Красавице, которая нюхала табак (Возможно ль...)	1814	38	I, 42	Употреблены *я6, 4, 3*
		Леда (Средь темной рощицы...)	1814	24	I, 84	И три строфических куска см. II, 23, 55. Употреблены *я6, 4, 3*
		Наполеон на Эльбе (Вечерняя заря в пучине догорала)	1815	48	I, 114	И строфические куски см. II, 20, 22, 40. Употреблены *я6, 5, 4, 3*
		Элегия (Я видел смерть; она в молчаньи села)	1816	35	I, 213	Употреблены *я6, 5, 4*
		Элегия (Я думал, что любовь погасла навсегда)	1816	41	I, 217	Употреблены *я6, 5, 4*
		Шишкову (Шалун, увенчанный Эратой и Венерой)	1816	59	I, 229	Употреблены *я6, 5, 4, 3*
		К Каверину (Забудь, любезный мой Каверин)	1817	31	I, 235	Употреблены *я6, 5, 4*
		Дельвигу (Любовью, дружеством и ленью)	1817	27	I, 244	Употреблены *я6, 5, 4*
		К Дельвигу (Блажен, кто с юных лет увидел пред собою)	1817	46	I, 453	Употреблены *я6, 5, 4, 3*
		В альбом Пущину (Взглянув когда-нибудь на тайный сей листок)	1817	15	I, 258	Употреблены *я6, 4, 3*
		Разлука (В последний раз, в сени уединенья)	1817	18	I, 259	Употреблены *я6, 5, 4*
		К ней (В печальной праздности я лиру забывал)	1817	28	I, 313	Употреблены *я6, 5, 4* (преобладают), *3*

		Торжество Вакха (Откуда чудный шум, неистовые клики)	1818	85	I, 322	Употреблены *я6, 5, 4, 3*
		Выздоровление (Тебя ль я видел, милый друг)	1818	30	I, 327	Употреблены *я6, 5, 4*
		Мечтателю (Ты в страсти горестной находишь наслажденье)	1818	25	I, 332	Употреблены *я6, 4*
		Колосовой (О ты, надежда нашей сцены)	1818	6	I, 341	*AbAbCd я46444*. Не окончено
		Деревня (Приветствую тебя, пустынный уголок)	1819	61	I, 351	Употреблены *я6, 5, 4*
		Домовому (Поместья мирного незримый покровитель)	1819	20	I, 354	Употреблены *я6, 5, 4*
		Позволь душе моей открыться пред тобою	1819	15	I, 377	Употреблены *я6, 5, 4*, Не отделано и не окончено
		Погасло дневное светило	1820	40	II, 7	Употреблены *я6, 5, 4*
		Я видел Азии бесплодные пределы	1820	15	II, 12	Употреблены *я6, 5, 4*. Отрывок
		Посвящение «Кавказского пленника» (Прими с улыбкою, мой друг)	1820	43	IV, 105	Употреблены *я6, 5, 4*
		Дочери Карагеоргия (Гроза луны, свободы воин)	1820	18	II, 14	Употреблены *я6, 4*
		Война (Война! подъяты наконец)	1821	32	II, 28	Употреблены *я6, 5, 4*
		Мой друг, забыты мной следы минувших лет	1821	22	II, 54	Употреблены *я6, 5, 4*
		Гречанка верная! не плачь,— он пал героем	1821	11	II, 61	*AbAbCCdEddE я6565666664*
		Недавно бедный музульман	1821	54	II, 83	Употреблены *я6, 5, 4, 3, 2*
		Зачем ты послан был и кто тебя послал	1824	22	II, 179	Употреблены *я6, 4*
		Ненастный день потух; ненастной ночи мгла	1824	19	II, 203	Употреблены *я6, 4*
		Клеопатра (Благословенные священною рукой)	1824	20	II, 220	Употреблены *я6, 5, 4*. См. II, 5; IV, 3
		Т — прав, когда так верно вас	1824	16	II, 227	Употреблены *я6, 5, 4*
		Пока супруг тебя, красавицу младую	1824	9	II, 229	*AbbAccDDc я664444444*

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
		Андрей Шенье (Приветствую тебя, мое светило)	1825	165	II, 257	Употреблены *я6, 5, 4, 2*. См. II, 19; III, 1
		Уборная Марины (сцена из «Бориса Годунова»)	1825	55	V, 325	Употреблены *я6, 5, 4, 3*
		Ек. Н. Ушаковой (Когда, бывало, в старину)	1827	16	III, 11	Употреблены *я6, 5, 4*
		Насилу выехать решились из Москвы	1827	40	V, 493	Употреблены *я6, 5, 4, 3, 2, 1*
		Клеветникам России (О чем шумите вы, народные витии)	1831	46	III, 222	Употреблены *я6, 4*
7	*4х*	К Наталье (Так и мне узнать случилось)	1813	105	I, 3	
		Блаженство (В роще сумрачной, тенистой)	1814	88	I, 52	
		Гроб Анакреона (Всё в таинственном молчаньи)	1815 1826	57 43	I, 166	*AbAb*, один раз *AbAAbb*, в обработке для 1826 г. имеется и *AbAbAb*
		Кривцову (Не пугай нас, милый друг)	1817	20	I, 318	Первое *aBBa*, остальные *AbAb*
		О, Массон (Ольга, крестница Киприды)	1819	22	I, 343	
		Ты и я (Ты богат, я очень беден)	1817—1820	24	I, 403	Первая строфа *AbbA*, следующие *aBaB*, последняя *aBBa*
		Прозерпина (Плещут волны Флегетона)	1824	43	II, 176	Доминирует *AbAb*, есть *AbAAb* и *AAbCCb*
		Из письма к Вульфу (Здравствуй, Вульф, приятель мой)	1824	18	II, 185	

		Послание к Л. Пушкину (Что же? будет ли вино)	1824	27	II, 238	
		Что с тобой, скажи мне, братец	1825	11	II, 300	*AAbbCCbDeDe*
		Зорю бьют... из рук моих	1829	9	III, 147	*aBaaBeDDe*
		Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы (Мне не спится, нет огня)	1830	15	III, 198	*aBBaCCaaDDaEEff*
		В альбом (Долго сих листов заветных)	1832	14	III, 245	*AbbAbCdCdEffEf*
		Сват Иван, как пить мы станем	1833	34	III, 254	
		Ночь тиха; в небесном поле	1833	7		*AbAbCCd*... Не окончено. Текст см.: А. С. Пушкин. Стихотворения. Л., 1955. Т. 3. С. 625. (Б-ка поэта, Большая серия)
		Конь (Что ты ржешь, мой конь ретивый)	1834	26	III, 316	Доминирует *AbAb*, один раз *AAbCCb*
		Воротился ночью мельник (Сцены из рыцарских времен)	1835	10	V, 482	*AbAbCCddee*
		От меня вечор Леила	1836	14	III, 386	*AAbAbCdCdEffEf*
8	*2д женск. и мужск.*	Измены (Все миновалось)	1815	84	I, 106	
9	*Вольн. амф. женск. и мужск.*	Вакхическая песня (Что смолкнул веселия глас)	1825	16	II, 274	Стихи по 4, 3 и 2 стопы
		ВОЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ				
10	*я3232 2амф и 3я*	Все призрак, суета	1819	12	I, 381	*I я3232 aBaB II 2амф aabb* III *3я AbAb*
11	*4х и 2амф*	Колокольчики звенят	1833	12	III, 274	В качестве рефрена (*R*) *2 амф женск.* без рифмы, остальные стихи — *4х aaRRRa AbAbCC*

№	Размер и каталектика	Название	Год	Число стихов	Десятитомник	Примечание
12	***Стих раешника с рифмованными цепями***	Надо помянуть, непременно помянуть надо	1833	26	III, 408	Совместно с Вяземским. Всего *97* стихов. Окончаний мужских — *13*, женских — *27*, дактилических — *57*, в том числе имеются *10* холостых строк

VII. ФРАНЦУЗСКИЕ СТИХИ

№	Размер (число слогов)	Рифма	Название	Год	Число строф	Число стихов	Десятитомник	Примечание
1	*7*	*AbbAbb*	Tien et mien,— dit Lafontaine	1819	—	6	I, 383	
2	*8*	*AbAb*	Stances (Avez-vousvula tendre rose)	1814	5	20	I, 87	
			J' ai possédé maîtresse honnéte	1821	1	4	II, 93	
3	*8*	*AbAbCdCd*	Couplets (Quaud un poète en son extase)	Лицей 1813—1817	5	40	I, 279	Последний стих строфы — рефрен
4	*10*	*AbbAAcDDc*	A son amant Eglé sans résistance	1821	—	9	II, 92	
5	*8, 6, 8, 6*	*aBaB*	Mon portrait (vons me demande z mon portrait)	1814	8	32	I, 88	В последнем четверостишии все стихи — женские
6	***Вольный стих***	*AAbb*	Кнж. В. М. Волконской (Ou peut très bien, mademoiselle)	1816	—	4	I, 234	Число слогов 8, 9, 8, 9(?)

УКАЗАТЕЛЬ К КАТАЛОГУ СТРОФИЧЕСКИХ ФОРМ

Сводные стихотворения

Вставные формы в произведениях

Примененные Пушкиным размеры

4я I—2, 10—14, 20—24, 26—35, 38, 39, 43—46, 50—52, 54—63, 69—72, 76—78, 81—91, 97—103, 110; II—5—10, 15—19, 21, 22, 38, 39, 43—46, 50—53, 63, 68—71, 76—80, 89, 90, 93; III—1, 3; IV—1; V—12; VI—3, 6

5я I—15, 26, 27, 36—39, 47—49, 64—66, 71, 79, 80, 92—96, 102, 111; II—2, 11—13, 18, 19, 40, 41, 47, 48, 72—75, 81, 82; III—2, 3; IV—2; V—13, 14; VI—4, 6

6я I—3, 4, 6, 16—19, 22—26, 28—37, 39, 50—52, 67—72, 98—101, 103, 112, 113; II—3, 14, 17, 20—22, 49, 50, 76, 83; III—3; IV—3, 4; VI—5, 6

Вольн. я и *смеш. я* I—20—41, 50—53, 69—72, 96—103; II—15—22, 41, 49—53, 63, 76—80; III—3; VI—10

1х I—110; II—62

2х I—54, 75

3х I—55, 104; II—27—29, 64, 84, 87, 92; V—2, 7 (дактил.), 15

4х I—5, 40, 54, 55, 73—75, 105—109; II—23—29, 54, 65, 85—87, 91; IV—5, 6; V—3, 4; VI—11

5х нет

6х IV—7

7х нет

8х V—5

Смеш. х I—54, 55, 75; II—27—29, 87, 92

2д I—41; II—55, 56, 66, 88; VI—8

6д с вариациями (античные метры) IV—10; V—6

2амф I—42; II—30, 31, 57; IV—8; VI—9, 10, 11

3амф II—60, 61; VI—9

4амф II—1, 31, 32, 57—60; VI—9

Смеш. амф. II—60, 61; VI—9

1ан II—35; V—8

2ан II—34, 35, 37, 42, 62

3ан II—36, 37

4ан (с женской цезурой после второй стопы) II—36, 37

Смеш. ан II—35, 36, 37

Народные размеры V—9, 10, 11, 16, 17

Смешанные размеры I—110; II—62; VI—10, 11

Стихотворения с рефреном и повторениями

I—40 Слушая сию новинку 1836

I—53 Ночной зефир 1824

I—62 Угрюмых тройка есть певцов 1815

II—6 Не пой, красавица, при мне 1828

II—8 Из «Руслана и Людмилы», песнь IV, стихи 80—91, 1820
II—8 19 октября 1827 (Бог помочь вам, друзья мои)
II—8 Храни меня, мой талисман 1825
II—23 Из «Леды» (второй отрывок) 1814
II—23 Полюбуйтесь же вы, дети 1830
II—23 Похоронная песня Иакинфа Маглановича 1834
II—24 Был и я среди донцов 1829
II—30 Я здесь, Инезилья 1830
II—41 Певец (Слыхали ль вы) 1816
II—42 Из Barry Cornwall (Пью за здравие Мери) 1830
II—43 Юрьеву (Здорово, Юрьев именинник) 1819
II—47 Рассудок и любовь 1814
II—47 Гараль и Гальвина 1814
II—48 Из стихотворения «Эвлега» 1814
II—52 Я прав, он виноват; решите 1816
II—65 С позволения сказать 1816
II—68 Моя родословная 1830
II—70 Заклинание 1830
II—72 Рефутация г-на Беранжера 1827
VII—3 Couplets Лицей 1813—1817

ВОПРОСЫ ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА*

1

Проблема языка и стиля Пушкина представляется в несколько ином свете, чем аналогичная проблема по отношению ко многим другим русским писателям. Вопрос заключается не только в индивидуальных особенностях языка писателя и в стилистическом применении словаря и форм национального языка. С именем Пушкина связывается представление о рубеже в истории развития русского литературного языка. Характерно, что в юбилей 1937 года родилось определение исторической роли Пушкина, отразившееся на направлении изучения его творчества: «Пушкин — создатель русского литературного языка и родоначальник новой русской литературы». В этой формуле объединены две стороны творчества Пушкина: он выступает одновременно и как деятель литературы и как преобразователь литературного языка, причем обе стороны его творческой деятельности воспринимаются в неразрывном единстве. И в самом деле, трудно понять одну сторону итогов деятельности Пушкина, не считаясь с другой. В общее понятие художественного мастерства поэта включается, как один из основных элементов, его работа над языком: это признавали и единодушно заявляли современники Пушкина. С другой стороны, обработка языка никогда не являлась для Пушкина автономной областью поисков, а всегда связывалась с потребностями и судьбами литературы и даже более — национальной русской культуры во всей ее широте.

* Печатается по изданию: Томашевский Б. В. Стих и язык. Л., 1959. С. 370—458.— *Ред.*

С именем Пушкина связывают целую эпоху, отчетливый этап, знаменующий формирование современной системы русского литературного языка.

Было бы примитивным думать, что со времени деятельности Пушкина язык не изменился. Легко показать лексические и грамматические особенности языка Пушкина, утраченные в дальнейшем русским литературным языком.

Изменилось произношение. По нормам современного литературного языка уже не говорят *верьх, перьвый, скрып, дальный, тополы*. Многие ударения Пушкина кажутся нам неправильными, например: *парчевы́е, запущённый, музы́ка, днéвный, счáстливый* и др. Мы иначе передаем некоторые иностранные слова и не говорим *аристокрация, рифм* (ритм), *эсфетика, афей* (атеист) и др. Нам чужды остатки церковнославянского произношения в стихотворной речи, мы не произносим чистого звука *э* в словах *полет* (в рифме с *свет*), *веселый* (в рифме с *смелый*). То, что было приемлемо в литературной речи Пушкина, ныне отодвинуто в область просторечия: *крылос, разойтиться, захочем*. Нам чужды произносительно-морфологические формы: *чернилы, бревны, соседы, оспоривать, цыганы, турков, песней* (род. пад. мн. ч.). Мы уже не знаем таких форм стихотворной речи, как употребление усеченных прилагательных: *сельски виды*, а тем более архаической формы родительного падежа прилагательных женского рода: *мудрыя змеи, великия жены*.

Для нас глаголы *решит, падет, кончится* имеют вид совершенный, тогда как у Пушкина они встречаются в несовершенном виде. Для нас чужды некоторые формы управления глаголов, например *внемлет* с винительным падежом. Мы не можем сказать «предводительствованный генералами». Мы утратили такие глагольные формы, как *пришед*.

Значения, какие Пушкин придавал отдельным словам, ныне забыты. Мы не употребляем слова *позор* в значении *зрелище, плеск* в значении *аплодисменты*. Для нас неясны сочетания *славный вопрос, пустынные воды* и т. п. Нами забыто употребление слова *жилье* в значении *этаж*, слова *восстать* в значении *встать* или *воспрянуть, воскреснуть*.

Одним словом, далеко не всегда текст Пушкина элементарно понятен. Уж не приходится говорить о том, что многие слова ушли вместе с породившим их бытом, появились слова, обозначающие новые явления, а многие слова и обороты приобрели другое значение.

Следовательно, действительно в языке за это время произошли большие перемены, и нельзя брать годы деятельности Пушкина в качестве исторического рубежа только по той причине, что, в сравнении с другими эпохами, после Пушкина в литературном языке будто бы не произошло больших изменений.

В действительности, то новое, что ознаменовало язык пушкинского времени, отличается не столько в количественном, сколько в качественном отношении: это не «многочисленные», а «существенные» изменения, сближающие язык Пушкина с нашим. С тех пор происходили большие изменения в языке, в его словарном составе и даже отчасти в грамматическом строе, но не такие существенные, не меняющие принципиальных основ литературного языка.

Пушкин явился в эпоху, когда литературный язык еще не был устойчивым, когда боролись различные стилистические направления, когда основные стилистические вопросы не были решены и вызывали споры. Об этом можно судить хотя бы по тому вниманию, какое уделялось вопросам языка в литературной критике 20-х годов. В рецензиях на первые поэмы Пушкина неизменно присутствуют оценки того или иного выражения, того или иного слова с точки зрения правильности и чистоты языка, уместности, стилистических качеств и т. п. Только в 30-е годы такие филологические замечания перестают заполнять критические разборы новых произведений.

Первые впечатления Пушкина связаны с литературной полемикой по вопросам языка: участником этой полемики был его дядя Василий Львович, выступивший с полемическим посланием «К В. А. Жуковскому» [1], направленным против филологических теорий А. С. Шишкова и его славянизмов:

Не ставлю я нигде ни *семо*, ни *овамо*:
Я, признаюсь, люблю Карамзина читать
И в слоге Дмитреву стараюсь подражать.
Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,
Тот изъясняется приятно и свободно.
Славянские слова таланта не дают,
И на Парнас они поэта не ведут.

И в заключительных стихах мы находим краткую формулировку существа спора:

В славянском языке и сам я пользу вижу,
Но вкус я варварский гоню и ненавижу,

В душе своей ношу к изящному любовь;
Творенье без идей мою волнует кровь.
Слов много затвердить не есть еще ученье:
Нам нужны не слова, нам нужно просвещенье.

А. С. Шишков с бранью цитировал это послание в «присовокуплении» к своей академической речи, А. А. Шаховской иронически цитировал его в сатирической поэме «Расхищенные шубы», а В. Л. Пушкин написал новое послание «К Д. В. Дашкову» и отправился из Москвы в Петербург, чтобы печатать это послание, заодно прихватив с собой своего племянника, чтобы поместить в Царскосельский лицей.

Так в первые же дни своей школьной жизни Пушкин был посвящен во все подробности филологического спора, определившего раскол в литературе. Понятно, на чьей стороне были симпатии вступающего в жизнь мальчика. Он был верен первым впечатлениям на протяжении всей своей лицейской жизни и только в начале 20-х годов стал освобождаться от воспринятых мнений. По мере того как крепла творческая оригинальность Пушкина, все отчетливее формировалось и его стилистическое направление, определившее не только систему языка в его последних, наиболее зрелых произведениях, но и дальнейшее развитие всего литературного языка в произведениях писателей, ему наследовавших, начиная с Гоголя.

2

Спор велся о взаимоотношении книжных и разговорных элементов языка в художественной литературе. Шишков стоял на позициях защитника традиций XVIII века против «нового слога» Карамзина. При всей оригинальности его идей, его «корнесловия» и неологизмов, направленных против варваризмов (в которых он видел отголосок французской революции, падение веры и покушение на незыблемость самодержавия и крепостного строя), в основе школа Шишкова базировалась на несколько утрированной стилистической доктрине Ломоносова. Другая школа — карамзинисты — противопоставляла ей принципы живого разговорного языка, приличествующего «хорошему обществу».

Зрелый Пушкин дал новое решение стилистической задачи, в своих принципиальных основах сохранившее свою силу и до сего дня.

Пушкин был воспитан на карамзинской системе, еще сравни-

тельно новой в годы его пребывания в лицее, когда он сам вступил в ряды русских поэтов. Как верный ученик арзамасцев, юный Пушкин решительно отвергал стилистическую систему антагонистов Карамзина — писателей, группировавшихся вокруг адмирала А. С. Шишкова. Он вполне разделял оценку, данную этому писателю в популярной сатире Батюшкова. Но еще достаточно живым оставался пример Ломоносова и его непосредственных последователей.

Образцовая русская литература, которую изучали на лицейских уроках, в значительной степени состояла из примеров витийственной прозы и поэзии середины XVIII века. Ломоносов и Карамзин были ближайшими заметными вехами в истории русского литературного языка.

Роль Ломоносова в истории русского литературного языка так была охарактеризована А. А. Шахматовым: «Только в XVIII веке, благодаря Ломоносову, книжному языку узаконивается единственный путь развития и совершенствования — это следование за языком разговорным, слияние с ним; такое слияние укрепляло авторитетность и устойчивость самому разговорному языку, который, приобретя права книжного языка, облекаясь в письменную форму для выражения высоких мыслей и чувств, этим самым ограждался от подражания языку просторечия и отмежевывался от него. Старый книжный язык замер в отвергнутых и устарелых формах; его признают одно время подходящим для употребления в «высоком штиле»; но просвещение, все более демократизируясь, с одной стороны, все более отходя, с другой стороны, от церкви и церковного руководительства, приведет скоро к пренебрежению этим высоким штилем, а это будет равносильно угасанию и смерти того книжного языка, который отделился от другого, менее искусственного, более жизненного языка, усвоенного образованными классами в качестве разговорного»[2].

Такова оценка прогрессивной деятельности Ломоносова в начале нашего века. Но не таким было отношение к Ломоносову в самом начале прошлого века. Быстро развивавшийся литературный язык уходил от тех норм, которые применял в своих писаниях Ломоносов, а его последователи призывали к рабскому копированию ломоносовских норм, пренебрегая заложенными в его языке прогрессивными тенденциями развития. Сторонники старого пытались вернуть язык к ломоносовскому, пользовались его именем, чтобы повернуть вспять развитие языка. Поэтому в борьбе нового со старым мы часто видим отрицание ломоносов-

ской системы языка, как препятствующей свободному движению литературного языка к новым формам.

Пушкину, по мере того как он освобождался от влияний и приближался к самостоятельному разрешению вопроса о судьбах русского литературного языка, необходимо было определить свое отношение как к системе Карамзина, так и к системе Ломоносова.

И если для лицейских лет это отношение определялось существовавшей тогда градацией, то к середине 20-х годов Пушкин решительно пересмотрел традиционные критические оценки.

К поэзии Ломоносова Пушкин относился с большой холодностью. Упоминание его имени в лицейских стихах отличается некоторой официальностью, обязательным панегиризмом. В зрелые годы Пушкин вовсе не упоминает стихов Ломоносова в своих произведениях, если не считать пародии в «Евгении Онегине» (глава V, строфа XXV) на оду 1748 года:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год[3].

В стихотворении «Отрок», посвященном Ломоносову, нет и намека на его поэтические труды. Правда, Пушкин был обязан Ломоносову сюжетом своего стихотворения «Пир Петра Первого», но заимствовал он его не из стихов, а из прозы Ломоносова, а кроме того, взял этот сюжет не непосредственно у Ломоносова, а из примечания И. И. Голикова в «Деяниях Петра Великого». Но в критических статьях и в письмах Пушкин возвращался к творчеству Ломоносова и дал свою оценку как его поэзии, так и стилистической системе.

Оценка, которую давал Пушкин Ломоносову, весьма устойчива на протяжении как 20-х, так и 30-х годов. Научное творчество Ломоносова он ставил выше его поэзии, расходясь в этом с традиционными мнениями. «Критики у нас и недостает. Отселе репутации Ломоносова и Хераскова»,—писал Пушкин А. Бестужеву летом 1825 года (XIII, 177—178)[4].

В одной из первых печатных статей Пушкин характеризовал стилистическую систему Ломоносова. В статье, появившейся в «Московском телеграфе» по поводу парижского издания басен Крылова («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», 1825), Пушкин дал общую характеристику рус-

ского литературного языка и его судеб. Приведем сперва эту общую характеристику: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, *и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*» (XI, 31).

Начальные фразы этого абзаца производят первое впечатление некоторой зависимости от филологической школы Шишкова. Таково употребление термина «язык славяно-русский». Историческая оценка греческого влияния почти буквально совпадает с формулой Ломоносова: «...коль много мы... видим в славенском языке греческого изобилия, и оттуду умножаем довольство российского слова, которое и собственным своим достатком велико»; здесь же Ломоносов доказывал, что в западных языках нельзя «снискать подобных преимуществ, каковы в нашем языке от греческого приобретены»[5].

Однако последние фразы абзаца разрушают это впечатление. Для Ломоносова данные факты не являются только историческими, определяющими отдаленную традицию в языке. Для него это факты современного ему языка. Пушкин сознательно подчеркивает историческую отдаленность греческого влияния и ставит между характеризуемой эпохой и своей современностью периоды расхождения книжного языка и народного и наступившее после того сближение этих форм национального языка.

Отрицательное отношение к реформе Ломоносова чувствуется и в непосредственной характеристике его деятельности, сквозь всю осторожность и почтительность выражений журнальной статьи, рассчитанной на то, чтобы не оскорблять слишком резко общепринятых мнений: «...науки точные были всегда главным и любимым его занятием, стихотворство же — иногда забавою, но чаще должностным упражнением. Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения. Слог его, ровный, цветущий и живописный, заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и

от счастливого слияния оного с языком простонародным. Вот почему переложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему, но странно жалов ься, что светские люди не читают Ломоносова, и требовать, чтобы человек, умерший 70 лет тому назад, оставался и ныне любимцем публики» (XI, 32—33).

Характерно в этом отзыве, что Пушкин останавливается только на стихотворном языке Ломоносова, да еще с оговорками. Между тем через несколько строк Пушкин сочувственно приводит мнение Лемонте, что русский язык «не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать *европейской своей общежительности*»[6] (XI, 33) (причем слово «общежительность», употребленное в русском переводе статьи Лемонте, Пушкин толкует как «цивилизация», то есть просвещение). Эту мысль Пушкин развивает и затем не раз к ней возвращается. На этом мнении Пушкина в дальнейшем придется остановиться особо.

Эстетическую оценку слога Ломоносова мы встречаем и позднее, в статье о «Карелии» Ф. Глинки, где Пушкин говорит о «величавой плавности Ломоносова» (XI, 110) (опять-таки по поводу стихов), но уже в 1825 году мы встречаем и резко отрицательные оценки, например в возражениях на статью Кюхельбекера: «Какая же свобода в слоге Ломоносова?» (XI, 42) (по поводу его од). Мало того, Пушкин ставит Сумарокова выше Ломоносова в знании языка:

«Сумароков лучше знал русский язык, нежели Ломоносов, и его критики (в грамматическом отношении) основательны. Ломоносов не отвечал и отшучивался» (XI, 59)[7].

Это еще не значит, что Пушкин ставил высоко Сумарокова. Его имя выступает только в сравнении с Ломоносовым. Не менее высоко, и тоже сравнивая с Ломоносовым, оценил Пушкин Тредиаковского: «Его грамматические и филологические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков» (XI, 227).

В сноске к приведенной цитате из статьи о предисловии Лемонте Пушкин пишет:

«Любопытно видеть, как тонко насмехается Тредьяковский над *славянщизнами* Ломоносова, как важно советует он ему

перенимать *легкостъ и щеголеватостъ речений изрядной компании!»* (XI, 33) (источник этой цитаты из Тредиаковского до сих пор не найден).

С еще большей определенностью Пушкин писал о Ломоносове в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1834). Указывая, что оды Ломоносова «утомительны и надуты», Пушкин больше ценит его переложения псалмов, которые «лучше, но отличаются только хорошим слогом, и то не всегда точным... Его влияние было вредное и до сих пор отзывается в тощей нашей литературе. Изысканность, высокопарность, отвращение от простоты и точности — вот следы, оставленные Ломоносовым. Давно ли стали мы писать языком общепонятным? Убедились ли мы, что славянский язык не есть язык русский и что мы не можем смешивать их своенравно, что если многие слова, многие обороты счастливо могут быть заимствованы из церковных книг, то из сего еще не следует, чтобы мы могли писать *да лобжет мя лобзанием* вместо *цалуй меня* etc. Знаю, что Ломоносов того и не думал и что он предлагал изучение славенского языка, как необходимое средство к основательному знанию языка русского» (XI, 225—226).

Характерно, что здесь же Пушкин отделяет стилистическое направление Шишкова от ломоносовского: «Знаю, что «Рассуждение о старом и новом слоге» так же походит на «Слово о пользе книг церковных в российском языке» — как псалом Шатрова на «Размышление о величестве божием». Но тем не менее должно укорить Ломоносова в заблуждениях бездарных его последователей» (XI, 226).

Последняя оговорка показывает, что психологической основой неприятия ломоносовской стилистической реформы было то, что последователями Ломоносова были шишковисты, и со времен «Арзамаса» и даже ранее Пушкин видел в них своих главных врагов:

Там все враги наук, все глухи — лишь не немы,
Те слогом Никона печатают поэмы,
Одни славянских од громады громоздят,
Другие в бешеных трагедиях хрипят...
(«К Жуковскому», 1816)

Но помимо чисто полемических мотивов у Пушкина были и другие основания для неприятия норм ломоносовского стиля. В

этом отношении он следовал мнению Карамзина, который сурово осудил «дикий, варварский» слог Ломоносова.

Система стилей Ломоносова определялась литературным направлением классицизма, основанным на строгом распределении жанров и строгой регламентации художественных свойств каждого. Эта регламентация заранее определяла и облик автора и, следовательно, экспрессивные качества субъекта речи. Риторический характер оды сочетался с представлением о высоком лирическом поэте—представлением, заранее заданным и твердо определенным. Исходя из этого образа лирического (то есть одического) поэта, строилась и речь—по законам высокопарного восторга и торжественной проповеди приукрашенно-дидактического характера. Система возвышенных иносказаний, конечно, менялась на протяжении XVIII века, и ода Ломоносова не совсем та, что ода Сумарокова или ода Петрова. Это различие в свое время настолько чувствовалось, что являлось поводом к полемике, пародиям и жесточайшим взаимным критическим разборам. Но самый принцип предопределенного образа автора оставался в силе: встречались лишь разные понимания этого образа, принцип же индивидуальной речи отрицался.

В связи с этим возникала теория единства слога на протяжении целого произведения. Правда, в рассуждении «О пользе книг церковных» предусматривается возможность некоторых колебаний в слоге, например более приподнятого слога в героических монологах трагедии сравнительно с остальным текстом, но такое колебание в слоге в пределах произведения было, в действительности, ничтожным, подобные оговорки не распространялись на другие жанры, а практика поэтов XVIII века показывает, что этой вольностью почти не пользовались и лишь иногда усиливали или ослабляли выразительные средства высокого стиля, в некоторой зависимости от степени напряженности той или иной сцены. То, что именовалось «возвышенным» (sublime), эффектные выкрики и парадоксальные реплики, поражавшие своей лаконичностью слушателей, не выходило за пределы предписанные избранным слогом.

Отсюда наличие строго разграниченных стилистических систем в пределах единого литературного языка, особая забота о несовпадении этих систем. Необходимо было отдалить книжную речь от разговорной, высокий стиль от низкого, стихи от прозы.

Сама действительность заставляла писателей признавать необходимость переходного, «среднего» стиля, промежуточного между

высоким и низким. Этот стиль вводился в систему более для того, чтобы узаконить в качестве самостоятельного слоя речи тот, где сталкивались разные стилистические стихии. Да и самое определение среднего стиля страдало некоторой расплывчатостью в сравнении с определениями стилей высокого и низкого.

Из всего этого возникало представление о соотнесенности каждого синонима к одному определенному типу речи, более или менее замкнутому. Так, к одному типу речи относились слова: *рот, глаза, щеки, веки, зрачки, лоб,* к другому — их синонимы: *уста, очи, ланиты, вежды, зеницы, чело.* Всякий церковнославянский синоним русского слова принадлежал высокому, книжному стилю, а соответствующее русское слово — низкому, разговорному. Другой вопрос — подчинялся ли этому язык, иногда содержавший большее число синонимов, чем предполагалось стилистических систем, а иногда довольствовавшийся единым словом. Такое слово признавалось «нейтральным», так как по необходимости входило в любую систему речи. Таковы у Ломоносова слова «славенороссийские», то есть общие для церковнославянского и русского языков. Что касается изобилия синонимов, то Ломоносову пришлось вводить такие разряды слов, как, с одной стороны, «обветшалые», а с другой — «презренные».

Вообще же стилистика Ломоносова строилась на соотношении активного и пассивного речевого запаса. Активный («употребительный в разговорах») фонд составлял основу «нейтрального» и «низкого» стилей, пассивный («вразумительный, но не употребительный в разговорах»), сводившийся к церковнославянизмам, служил основой высокого стиля. На практике сюда же относили неологизмы, образованные от корней основного словарного фонда и церковнославянских. Шишков широко пользовался «словенорсскими» неологизмами, вызывавшими насмешки противников (так, в его «Опыте славенского словаря» предлагаются «производные слова»: благовзорный, благовонствовать, водноземный, имство, мерословие, то есть геометрия, звездословие, то есть астрономия)[8].

Разграничение стилей шло по всем элементам речи: существовала высокая и низкая лексика, высокий и низкий синтаксис, высокое и низкое произношение.

Иерархия стилей была одной природы с иерархией жанров и «материй». Именно это и должно было отталкивать Пушкина, потому что к его времени уже утвердился принцип индивидуальности, противоречащий обезличивающей регламентации класси-

ческих стилей. Еще в 1796 году один из идеологов нового слога Подшивалов, заявлял: «Всякий почти различно мыслит, следовательно, всякий имеет и свой стиль» [9].

Новый слог Карамзина и его единомышленников отказывается от иерархии стилей. Выдвигается единый критерий стиля: «приятность». Слог освобождается от книжных элементов, не усвоенных разговорной речью (по крайней мере, в идеале сентименталистов). Законом является возможное приближение к разговорной, живой речи. Карамзин писал: «...мы, прочитав множество церковных и светских книг, соберем только материальное или словесное богатство языка, которое ожидает души и красот от художника». Готовящийся стать писателем, «недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык» [10].

Прогрессивное значение «нового слога» и состояло в том, что он впитал в себя живые разговорные формы речи, свойственные языку народному (в широком смысле этого слова). Недаром А. Бестужев писал о Карамзине, что он дал литературному языку «народное лицо» [11]. И Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» так определял стилистическую реформу Карамзина: «...к счастию, Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив к живым источникам народного слова» (XI, 249).

Н. И. Греч, отразивший в своем «Опыте краткой истории русской литературы» (1822) наиболее распространенные и общепринятые в то время взгляды, так характеризует реформу Карамзина: «В то время, когда все чувствовали недостаточность господствовавшего дотоле языка, когда многие старались образовать оный и удалить равно от наречия черни, как и от книжной высокопарности ораторских речей, появился Карамзин. В «Московском журнале» русская публика нашла то, чего давно требовало ее чувство: легкий, приятный, правильный язык, слова благородные, обороты понятные, словосочинение русское, естественное. Все читали прозу сию с удовольствием: молодые писатели с восторгом, одни приверженцы к старине с досадою. Карамзин по справедливости предпочел словосочинение французское и английское периодам латинским и немецким, в которые дотоле ковали русский язык, он видел, что язык сей, пользуясь в поэзии и высшем красноречии свободою древних, должен в прозе дидактической, повествовательной и разговорной прислушиваться выражений народных, следовать словосочинению логи-

ческому, господствующему в новых европейских языках. Главнейшими сподвижниками Карамзина на поприще сем были Муравьев и Подшивалов. Но блистательный успех Карамзина возбудил тьму подражателей, которые более вредили ему, нежели враги и противники, они следовали только слабым сторонам его и преувеличивали его недостатки: употребляли явные галлицизмы и прямо вставляли французские строки в страницы, печатаемые русскими буквами. Русский язык наполнялся странными выражениями и чуждыми оборотами»[12].

Таков был приговор, произнесенный в 20-е годы реформе Карамзина, более или менее выражавший мнение, ставшее традиционным и повторявшееся в близкой форме и позднее.

Однако прогрессивная роль системы Карамзина в значительной степени ограничена ее ярко выраженным дворянским характером. В представлении Карамзина и его последователей писатель должен быть человеком светским. «Позволяю себе утверждать,—писал Жуковский,—что и писатель наравне со всеми может с успехом играть свою роль на сцене большого света... Писатель—потому единственно, что он писатель,—лишен ли качеств человека любезного? Будучи одарен богатством мыслей, которые умеет выражать лучше другого на бумаге, должен ли он именно потому не иметь способности выражаться с приятностию в разговоре?» («Писатель в обществе», 1808)[13]. Под разговорным языком Карамзин разумел язык «хорошего» общества, а таким обществом представлялись ему столичные салоны, и преимущественно женщины, менее занятые и более склонные к литературным интересам. Новиков смеялся над речью щеголих, печатая в «Трутне» пародические письма щеголих, а в «Живописце»—«Опыт модного словаря щегольского наречия». Иначе думал Карамзин. Однако щеголихи его времени не могли помочь в деле преобразования литературного языка: «Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами». В столичных салонах говорили по-французски. «Что же остается делать автору? выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов, давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!» («Отчего в России мало авторских талантов?»)[14].

Приходилось изобретать словарь и фразеологию, пригодную и

для письма и для устной речи. При этом критерием «приятного» слога являлся так называемый «вкус», эстетическое сознание завсегдатаев дворянского салона. Поэтому слог Карамзина, а еще в большей степени его подражателей, приближался к комплиментарно-мадригальному жаргону.

Несмотря на это, дворянский «вкус» не окончательно парализовал прогрессивное начало «нового слога» и давал возможность дальнейшего преемственного развития и совершенствования. Помимо всего прочего, в дальнейшем пришлось преодолевать еще одно отрицательное свойство карамзинского «нового слога»: денационализацию языка, стремление сблизить формы языка с общеевропейскими, в первую очередь с французскими, формами. Отсюда у карамзинистов замечается особая забота о том, чтобы каждому иностранному слову точно соответствовали русские слова в их значении и употреблении. А это достигалось, помимо калькирования фразеологии, при помощи большого числа варваризмов или этимологических переводов (калек) отдельных слов или же при помощи придания существующим уже словам значения, равноценного значению иностранного слова, с теми же смысловыми границами и с тем же применением, что, по существу, очень близко к калькированию. Механическое перенесение в русский язык фразеологических и синтаксических оборотов иностранной речи явилось источником многих перифрастических выражений и иносказательных речений.

«Все языки имеют между собою некоторое сходство в высоком и совершенно отличны один от другого в простом, или, лучше сказать, в простонародном»,—писал Жуковский («О басне и баснях Крылова», 1809)[15]. Отказ от «простонародного» лишал новый слог национального своеобразия.

Принцип индивидуальности, характерный для сентиментальной школы, культивировавшей «чувствования» современного человека, должен был бы несколько разнообразить стиль. В действительности этого не произошло, потому что личность литературного героя, а тем более автора определялась нормами того же приятного «вкуса», и, следовательно, психологические и характерологические варианты изображаемой личности были скудны, отсюда и стиль замыкался в сравнительно узкие пределы.

Приятные перифразы, иногда с легким ироническим оттенком, свойственным светской беседе, элегантность структуры речи, изящность и понятность, словарь, одинаково избегающий как педантизма и канцеляризма, так и просторечной грубости,

стремление к гармоническому сочетанию слов—вот основные черты «нового слога».

Пушкин, воспитанный в лицейские годы на языке карамзинистов младшего поколения (Батюшков, Жуковский) и безусловно разделявший стилистическое направление Карамзина, довольно скоро освободился от преклонения перед авторитетом сентименталистов.

Приблизительно в годы кишиневской жизни Пушкин решительно пересмотрел те критические оценки, которые имели хождение в карамзинских кругах. Этим суждениям Пушкин противопоставил приговоры «истинной критики», появление которой он предсказывал. Так, имя Озерова, когда-то весьма почитавшееся, перестает обольщать Пушкина. Еще в петербургский период жизни Пушкин выразил сомнение в совершенстве трагедий Озерова. В статье «Мои замечания об русском театре» Пушкин упоминал «несовершенные творения несчастного Озерова» (XI, 10). К этому же вопросу он возвращается в связи со статьей П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова».

Вяземский писал: «В самых красотах слога он (Озеров.— *Б. Т.*) более счастлив, нежели правилен. Одарив русский язык богатством, до него еще безызвестным, не щадит он его во многих случаях. Часто намекает там, где нужно выразить, и как-то медлит там, где надобно быть быстрым». На полях статьи Вяземского Пушкин сделал для ее автора свои критические замечания.

«Озерова я не люблю не от зависти (сего гнусного чувства, как говорят), но из любви к искусству. Ты сам признаешься, что слог его не хорош,[16]—а я не вижу в нем ни тени драматического искусства. Слава Озерова уже вянет, а лет через десять,—при появлении истинной критики,—совсем исчезнет» (XII, 242).

В письме Вяземскому от 6 февраля 1823 года Пушкин называет поэтический слог Озерова (единственное, что он видит знаменательного в его трагедиях) «неточным и заржавым» (XIII, 57).

К тому же времени относится и решительный приговор И. И. Дмитриеву. В черновике письма Вяземскому 4 ноября 1823 года (ср. с текстом письма, отосланного Вяземскому 8 марта 1824 года) читаем:

«О Дмитриеве спорить с тобою не стану, хоть все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова, все его сатиры—одного из

твоих посланий, а все прочее — первого стихотворения Жуковского. «Ермак» такая дрянь, что мочи нет,— сказки писаны в дурном роде, холодны и растянуты. По мне Дмитриев ниже Нелединского и стократ ниже стихотворца Карамзина...»[17]

«Хорош poète de notre civilisation. Хороша и наша civilisation! Грустно мне видеть, что все у нас клонится бог знает куда; ты один бы мог прикрикнуть налево и направо, порастрясти старые репутации, приструнить новые и показать нам путь истины, а ты покровительствуешь старому вралю...» (XIII, 381).

Не избежало переоценки и творчество Батюшкова и Жуковского. Любопытны заметки на полях «Опытов» Батюшкова, к сожалению не поддающиеся точной датировке. В этих замечаниях мы находим указания как на положительные, так и на отрицательные стороны слога Батюшкова. Пушкин, отмечая тот или иной стих, подчеркивает стилистические и грамматические промахи Батюшкова. Рядом с замечаниями: «прекрасно», «смело и счастливо» — мы читаем: «как дурно», «плоско», «что за слог», «цирлих манирлих». «Что касается до Батюшкова, уважим в нем несчастия и несозревшие надежды»,— пишет Пушкин К. Рылееву 25 января 1825 года (XIII, 135).

Поколебалось и обаяние Жуковского, хотя Пушкин не одобрял публичных нападений на учителя поэтов нового поколения. Еще в 1820 году Пушкин писал Вяземскому из Кишинева: «Читал ли ты последние произведения Жуковского, в бозе почивающего? слышал ли ты его «Голос с того света» и что ты об нем думаешь? Петербург душен для поэта» (XIII, 15). В этих каламбурах содержится скептическая оценка Жуковского: он уже умер, или, что еще хуже, «в бозе почил». Его задушил Петербург, то есть петербургский двор, где он поневоле приспосабливается ко вкусу великих княгинь и фрейлин.

Много позднее Пушкин вспомнил спор о русской балладе, разыгравшийся между Гнедичем и Грибоедовым. Сравнивая подражания «Леноре» Бюргера, написанные Жуковским и Катениным, Пушкин явно не на стороне Жуковского. В характеристике его перевода заключается и оценка общего стиля Жуковского, применимая ко всем писателям школы Карамзина. Это подражание — «неверное и прелестное», оно «ослабило дух и формы своего образца». Катенинская простота и даже грубость, «заменившая *воздушную цепь теней*», «виселица, вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей...». Этих читателей Пушкин характеризует в

достаточной степени тем, что называет их «воспитанными на Флориане и Парни» (XI, 221).

Отвергая одновременно и стилистическую систему Ломоносова и стилистическую реформу Карамзина, Пушкин не принимал и той ломки традиции литературного слога, которую совершил Державин. Он писал Дельвигу из Михайловского в июне 1825 года: «По твоем отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии, ни даже о правилах стихосложения» (XIII, 181—182). Эту оценку следует помнить тем, кто склонен видеть реформу слога у Пушкина в безразборном смешении слов высокого и низкого стиля.

Салонное жеманство Пушкин осудил еще в 20-х годах, когда писал Вяземскому: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (декабрь 1823 года; XIII, 80).

К этому же времени относится и борьба Пушкина с рецидивами карамзинизма, еще обычными в литературе 20-х годов.

К 1822 году относится черновая заметка Пушкина о прозе, в которой он осуждает применение перифрастических иносказаний, вошедших в моду со времен Карамзина:

«Что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба,* не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и проч. Должно бы сказать: рано поутру, а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба—ах, как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее.

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь: эта молодая хорошая актриса—и продолжай; будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо тебе не скажет» (XI, 18).

Эти замечания можно сопоставить с перифразами самого Карамзина. Вот как он описывал наступление утра или вечера: «Уже солнце взошло высоко на небе и рассыпало по снегу миллионы блестящих диамантов...» («Наталья, боярская дочь»; II,

152), «Алая заря не угасла еще на светлом небе, розовый свет ее сыпался на белые граниты и вдали, за высоким холмом, освещал острые башни древнего замка» («Остров Борнгольм», IV, 190), «Восходящее солнце озарило первыми лучами своими на лобном месте Посадницу, окруженную народом» («Марфа-Посадница», VI, 235). Или вот какие выражения находим мы в отчете журнального рецензента о первом дебюте Колосовой, помещенном в «Сыне отечества» за 1818 год: «Юная питомица Мельпомены, почувствовав в груди потребный жар, чтоб явиться с достоинством на благородном ее поприще, заслуживает уже одобрения» и т. д.[18]

И Пушкин заключал:

«Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей; без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется)» (XI, 19).

Направленность этой заметки раскрывается в последнем отрывке, замыкаемом недописанной фразой: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — *Карамзина.* Это еще похвала не большая — скажем несколько слов об сем почтенном...» (XI, 19).

Ясно, что проза Карамзина уже не удовлетворяла Пушкина, а именно в прозе искал он разрешения основных вопросов русского литературного языка.

Борьба с карамзинскими традициями выразилась в осмеянии жеманства и кокетливости стиля, еще не изжитых в произведениях даже передовых писателей молодого поколения. Пушкину претят постоянные обращения к «прекрасным читательницам», а подобные обращения являлись очевидным признаком приверженности к карамзинскому стилю. Это мы видим, читая замечания Пушкина на некоторые статьи альманаха «Полярная звезда». Так, в своем обозрении «Взгляд на старую и новую словесность в России» в «Полярной звезде на 1823 год» А. Бестужев рассматривал причины малого числа оригинальных писателей и заключал:

«Наконец, главнейшая причина есть изгнание родного языка из общества и равнодушие прекрасного пола ко всему, на оном писанному! Чего нельзя совершить, дабы заслужить благосклонный взор красавицы? В какое прозаическое сердце не вдохнет он поэзии? Одна улыбка женщины милой и просвещенной награжда-

ет все труды и жертвы! У нас почти не существует сего очарования, и вам, прелестные мои соотечественницы, жалуются музы на вас самих!» [19].

В «Полярной звезде на 1824 год» А. Корнилович поместил историческую статью «Об увеселениях российского двора при Петре I» и посвятил ее баронессе А. Е. А., к которой обращался следующим образом: «Снисходительный взор ваш будет лучшею наградою для автора, улыбка вашего одобрения придаст ему новые силы...» [20]. В письме к А. Бестужеву от 8 февраля 1824 года Пушкин высмеял это обращение: «Корнилович славный малый и много обещает, но зачем пишет он «для снисходительного внимания милостивой государыни NN» и ожидает «одобрительной улыбки прекрасного пола» для продолжения любопытных своих трудов? Все это старо, ненужно и слишком уже пахнет шаликовскою невинностию» (XIII, 87).

В статье П. А. Вяземского об Озерове внимание Пушкина привлекло место, где говорится о том, что «верность изображения» Озеров заимствовал «от частого своего общения с женщинами, очищающими как вкус наш, так и самые чувства». Пушкин отметил это место и написал против него: «нет» (XII, 228).

Гибельное влияние салонов Пушкин находил не только в русской литературной обстановке, но и во французской, которую еще многие его современники ставили в пример, усматривая в произведениях французского классицизма почти недостижимый идеал, еще не поколебленный резкими нападками романтиков. «Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18-го столетия? Общество M-mes du Deffand, Boufflers, d'Epinay, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не *для благосклонной улыбки прекрасного пола*» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова», 1825; XI, 33).

Этой точке зрения Пушкин оставался верен всю жизнь. В 1830 году, когда группу сотрудников «Литературной газеты» обвиняли в аристократизме, Пушкин писал: «В чем же состоит их аристократия?.. в дворянской спеси? Нет... Может быть, в притязаниях на тон *высшего* общества? Нет, они стараются сохранить тон *хорошего* общества, проповедуют сей тон и другим собратьям, но проповедуют в пустыне. Не они гнушаются

просторечием и заменяют его простомыслием (niaiserie)... Не они поминутно находят одно выражение *бурлацким*, другое *мужицким*, третье *неприличным для дамских ушей* и т. п. Не они толкуют вечно о *будуарных читательницах*, о *паркетных* (?) дамах» («Опровержение на критики», 1830; XI, 152).

Здесь Пушкин ополчается на Булгарина и Надеждина, защищая себя самого от их нападений. Адресаты явствуют из цитированных Пушкиным отдельных слов. Так, о замене просторечия простомыслием писал Ф. Булгарин в предисловии к своему роману «Дмитрий Самозванец» (1830); «Просторечие старался я изобразить *простомыслием* и низким тоном речи, а не грубыми поговорками» (с. XVI).

И по поводу мелочных придирок журнальной критики к стилю «Полтавы» Пушкин говорил: «Слова *усы, визжать, вставай, рассветает, ого, пора* казались критикам *низкими, бурлацкими*... но никогда не пожертвую искренностию и точностию выражения провинциальной чопорности и боязни казаться простонародным, славянофилом и тому под.» (XI, 159). И Пушкин напоминал своим критикам о Фонвизине: «...если б «Недоросль» явился в наше время, то в наших журналах, посмеясь над правописанием Фонвизина, с ужасом заметили бы, что Простакова бранит Палашку *канальей* и *собачьей дочерью*, а себя сравнивает с *сукою* (!!). «Что скажут дамы! — воскликнул бы критик,— ведь эта комедия может попасться дамам!» В самом деле страшно! Что за нежный и разборчивый язык должны употреблять господа сии с дамами! Где бы, как бы послушать!» (XI, 155).

Именно к этому времени относится набросок строфы в VIII главе «Онегина», в котором характеризуется язык избранного общества, собиравшегося в доме Татьяны (VI, 626—627):

Со всею вольностью дворянской
Смеялись щегольству речей
И щекотливости мещанской
Журнальных чопорных статей.
Хозяйкой светской и свободной
Был принят слог простонародный,
И не пугал ее ушей
Живою странностью своей
(Чему наверно удивится,
Готовя свой разборный лист,
Иной глубокий журналист;
Но в свете мало ль что творится,

О чем у нас не помышлял,
Быть может, ни один журнал!).

Эта борьба с «мещанской щекотливостью» была прямым продолжением борьбы с дворянской чопорностью, так же как Булгарин и Надеждин являлись поздними эпигонами и вульгаризаторами последователей Карамзина.

Смысл этих замечаний Пушкина будет совершенно ясен, если мы вспомним, что еще в 1822 году в программе статьи о французской словесности Пушкин наметил такую характеристику Карамзина и его направления: «Дмитриев, Карамзин, Богданович — вредные последствия — манерность, робость, бледность» (XII, 191). Ясно, что в этом соединении трех имен центральное место занимает Карамзин. И. Дмитриев рассматривался всегда как друг и спутник Карамзина, его тень. «Сей писатель пойдет наряду с Карамзиным в числе образователей русского языка»,— писал Н. Греч[21], и все единогласно утверждали, что Дмитриев сделал для стихотворной речи то же самое, что Карамзин для прозаической[22]. Что касается Богдановича, то длительная слава его была в значительной степени поддержана некрологической статьей Карамзина, содержавшей разбор «Душеньки» и других произведений поэта и кончавшейся словами: «...стихотворец приятный, нежный, часто остроумный и замысловатый»[23].

В противоположность писателям карамзинского направления Пушкин выдвигал имена Фонвизина и особенно Крылова. По вопросу о преимуществе басен Крылова перед баснями Дмитриева Пушкин непримиримо спорил с Вяземским, который упорно придерживался репутаций, установившихся в среде карамзинистов, и никак не соглашался признать первенство Крылова. В Фонвизине и Крылове Пушкин подчеркивал их народность. Фонвизин, по его выражению, «из перерусских русский» (письмо Л. С. Пушкину, ноябрь 1824 года; XIII, 121). Крылов — «истинно народный поэт» («О предисловии г-на Лемонте...»), «во всех отношениях самый народный наш поэт» («Опровержение на критики» (XI, 34, 154). В творчестве Фонвизина и Крылова Пушкин видел противовес утратившему национальный облик «новому слогу» Карамзина, отражавшему настроения тех петербургских салонов, которые приобрели «международный» характер и стремились уподобиться тому «хорошему обществу», которое более или менее одинаково повсюду.

3

Система ломоносовского стиля никогда не оказывала непосредственного влияния на творчество Пушкина. Те отрицательные характеристики стиля Ломоносова, которые мы находим в статьях и письмах Пушкина, в общем совпадают с оценками, исходившими из лагеря карамзинистов. Иначе обстояло с «новым слогом» Карамзина. На первых шагах в поэтическом творчестве Пушкин заявил себя учеником Жуковского и Батюшкова. Стилистическая близость лицейских произведений Пушкина к стилю его учителей очевидна; она неоднократно являлась предметом наблюдения[24]. Но зависимость эта продолжалась и позднее. Мы видели уже, что, высказавшись за освобождение русского литературного языка от французской утонченности и европейского жеманства, Пушкин делал оговорку: «Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (Вяземскому, декабрь 1823 года; XIII, 80). Нападая на перифрастическую прозу, Пушкин делал исключение для стихотворной речи (1822). И в самом деле, «новый слог, в той его форме, какую придали ему в поэзии Жуковский и Батюшков, определял стиль Пушкина и поэтов его поколения, близких к нему и принадлежавших к «новой школе», духовным главой которой был Пушкин.

В годы, когда появлялись первые произведения Пушкина, обратившие на себя внимание читателей, уже не возникал вопрос о воскрешении стилистической системы «Бедной Лизы» или «Натальи, боярской дочери». Представителями «нового слога» являлись Жуковский, Батюшков, Вяземский и их подражатели. В критических замечаниях их противников отражаются те особенности их стиля, которые считались отличительными чертами слога «новой школы». Если мы, например, обратимся к первой критической статье, вызванной произведениями Пушкина,—к известному выступлению «Жителя Бутырской слободы» по поводу напечатанных в «Сыне отечества» отрывков из еще не опубликованной полностью поэмы «Руслан и Людмила»[25], то мы найдем там ряд цитат, показывающих, в чем видели особенность нового поэтического слога. Автор рецензии начинает издалека. Его внимание привлекает баллада Плетнева. Справедливо усматривая в этой балладе и ей подобных подражание Жуковскому, автор и обрушивается на старших представителей новой школы.

Вот характерные цитаты: «Например, у нас есть: *позыв* к уединению, где вы узна́ете, что автор *не болен* сердцем, в другом

месте сыщете, что «с *утраченнъм грядущее слилось: грядущее со мною разочлось,* и *новый иск на нем мой был бы тщетен»; что обман надежд разжигает тоску заснувших ран;* еще в одной балладе... Но прошу прочитать ее всю сполна: она, право, этого стоит («С. от.», № 13, стр. 35)![26] Я только замечу: у нас в такой моде *смертность,* что даже *луч солнечный* трепетен и бледен *умирает на горе...* Ни слова о рыцарях, которые беспрестанно прощаются с красавицами и погибают; ни слова о *чашах* пенистого вина, о *тайном шепоте невидимого,* о *туманном небосклоне полей,* о *лазурном крове безоблачного приюта,* о *пустынной тиши дубрав,* о *зыбучих берегах, где плачут красные девицы,* и проч. и проч.»[27].

В этом потоке цитат, начиная с «Уныния» Вяземского и кончая «Тоской по милом» Жуковского, отмечены неприемлемые для старой школы особенности нового стиля: меланхолическая балладная и элегическая лексика, субстантивация отвлеченных прилагательных, характерный набор эпитетов, затрудненные перифразы, олицетворения. Подобные лексика и фразеология были типичны и для молодого Пушкина, если отбросить специфическое тяготение Жуковского к таинственному, в равной степени несвойственное Вяземскому и Пушкину.

Обычно указывают на «Руслана и Людмилу» как на произведение, знаменующее отход Пушкина от карамзинских традиций. Решительнее всех это формулировал Ю. Тынянов: «В 1818 же году состоялось сближение Пушкина с Катениным... Надо вспомнить, что это годы работы Пушкина над «Русланом и Людмилой»; Пушкин ищет пути для большой формы; карамзинский же период в основе своей был отрицанием эпоса и провозглашением «мелочей» как эстетического факта. Эпосом была легкая сказка, coute. Карамзинисты и теоретически и практически уничтожили героическую поэму, но вместе с ней оказалась уничтоженной и большая форма вообще; «сказка» воспринималась как «мелочь»... Здесь открывался вопрос о поэтическом языке: при таком жанровом смещении язык не может остаться в пределах традиции карамзинизма. Тут-то автор «Ольги» и сыграл решительную роль. Поэтический язык Пушкина в «Руслане и Людмиле» подчеркнуто «простонароден и груб». Практику Катенина, который мотивировал свое «просторечие» жанром «русской баллады», Пушкин использует для большой стиховой формы»[28].

Следует обратить внимание на то, что слово «карамзинисты» употреблено здесь в применении к обоим поколениям: не только к самому Карамзину и Дмитриеву, но и к Жуковскому, равно как

и к арзамасцам вообще (Блудов, Вяземский, Батюшков, А. Тургенев). Основные аргументы: Карамзин и Дмитриев отрицательно отнеслись к поэме Пушкина; в поэме пародируются «Двенадцать спящих дев» Жуковского, поэму похвалили Крылов и Шаховской, в статье Зыкова, внушенной Катениным, автор «сплошь касается мотивированности сюжетных деталей и не касается поэтического языка»[29].

Вряд ли все это так убедительно. Здесь нет возможности подымать вопрос во всем объеме, но можно заметить следующее: Карамзин и Дмитриев в 1820 году вовсе не определяли основного направления молодой группы карамзинистов. Им, представителям другого поколения, претили вольности Пушкина, между тем как все молодые карамзинисты единодушно его защищали. Именно Жуковский первый приветствовал поэму, именно он, вместе с А. И. Тургеневым, принимал все меры, чтобы защитить Пушкина от нападений критики, ими внушены полемические статьи А. Перовского против придирок Воейкова и Зыкова. Между тем Катенин и тогда и позднее (например, в «Литературной газете», 1830) отрицательно отзывался о поэме.

Неубедительно и то, что карамзинисты принципиально отвергали поэму ради «мелочей». Именно в эти годы Жуковский и Батюшков замышляли написать большие поэмы, и все их единомышленники с нетерпением ожидали осуществления их обещаний. Известная надпись на портрете, подаренном Жуковским Пушкину в день окончания «Руслана и Людмилы», может быть понята лишь в том смысле, что Жуковский в поэме Пушкина признал осуществленным то, что сам он не сумел осуществить, и в этом смысле признал себя побежденным. Что же касается так называемой пародии на Жуковского, то нельзя ей придавать характер литературной и даже идеологической борьбы направлений. Жуковский нисколько не счел себя задетым этой пародией и продолжал покровительственно относиться к Пушкину. Самое издание поэмы было осуществлено при ближайшем содействии Жуковского.

Несколько преувеличенно и представление о «грубостях» в поэме Пушкина. Когда А. Глаголев упрекал Пушкина за «шутки грубые, не одобряемые вкусом просвещенным»[30], на страницах «Сына отечества» было справедливо указано, что «Житель Бутырской слободы» забыл о предшественниках Пушкина в жанре шутливой поэмы: «Что же скажет он о Богдановиче, у которого греческая (!!!) царевна плачет как *дура,* едет *на щуке шегардой,* называет дракона *змеем Горыничем, чудом-юдом* и проч.?»[31]

Эти «грубости» были ослабленной данью стилю шутливого повествования в стихах. Не только И. Богданович, так высоко оцененный Карамзиным и Батюшковым, но до него и В. Майков, а после него Радищев-сын и другие уснащали сказочную поэму грубыми словами разговорного обихода, всегда в контрасте с высокоторжественной лексикой. Этот контраст и создавал то комическое впечатление, источником которого было сознание несовместимости словарей разных «стилей». Пушкин сравнительно умеренно воспользовался привычной лексикой героев шутливых поэм сказочного содержания.

Гораздо характернее для поэмы та фразеология, в которой упрекал его А. Воейков. Это: «хладною рукой он вопрошает мрак немой», «как милый цвет уединенья», «пламень роковой», «воздушными перстами» и т. п. Точно так же Зыков, который якобы не говорил ничего о языке поэмы, отмечал в упрек Пушкину:

«Так ли говорили русские богатыри? и похож ли Руслан, говорящий *о траве забвенья и вечной темноте времен,* на Руслана, который чрез минуту после восклицает *с важностью сердитой:*

— Молчи, пустая голова!»[32]

В «Невском зрителе» (1820. № 7) была помещена статья, резко критикующая поэму Пушкина с антикарамзинской точки зрения. Здесь, между прочим, говорилось: «Руслан томится, вздыхает и обнаруживает нежные чувства, как *Селадон*» (с. 71).

Достаточно прочитать первые строки «Посвящения», чтобы почувствовать связь поэмы с карамзинской традицией:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних...

Даже те исследователи, которые искали в «Руслане и Людмиле» элементы демократизации языка, якобы выводившие ее за пределы карамзинской системы, принуждены признать, что «общий языковый фон этой поэмы носит на себе признаки карамзинской школы, в версии Батюшкова и Жуковского...»[33]. В. В. Виноградов точно определил природу просторечия поэмы: «В поэме «Руслан и Людмила» лексика и фразеология просторечия и простонародного языка беднее всего представлена в авторском повествовании. Редкие словечки и выражения просторечия не ломают структуры карамзинского стиля»[34]. И А. С. Орлов признает, что, «принадлежа разговорной речи пушкинского обще-

ственного круга, эти элементы не чужды и простонародности, поскольку она действительно допускалась в речь того круга»[35].

Вообще, тезис о какой-то особой демократизации языка именно в «Руслане и Людмиле» находил многих защитников. Однако их аргументацию нельзя считать убедительной. Так, В. И. Зибель писал: «Руслан и Людмила» нарушает каноны «придворной поэзии», разрушает шаблоны салонного дворянского языка, открывает путь демократизации литературного языка»[36]. Уже ссылка на придворную поэзию свидетельствует об исторической аберрации. В 1820 году уже не приходилось говорить о разрушении канонов придворной поэзии: они давно были разрушены, и даже придворные стихи Жуковского не укладывались в «каноны» подобной поэзии. Точно так же исторически неверна оценка поэмы Пушкина, которая якобы стремилась «создать литературу новую, глубоко изучающую действительность, познающую жизнь»[37]. Если автор имел в виду пушкинский реализм, то вряд ли корни его можно видеть в «Руслане и Людмиле». Между тем автор находит в поэме такие элементы стиля, которые одинаково не согласуются как с его выводом, так и с действительным положением вещей. Так, например, он пишет: «...лексика таинственного, сверхъестественного носит не столько сказочный, сколько сентиментально-романтический «балладный» характер: *грозная тишина, голос странный* (без указания, кому он принадлежит), таинственный *кто-то, мгла туманная, дым, дымная глубина, тьма густая, безвестная сила, невидимые годы, невидимая рука, рука незримая, неслышная стопа, что-то страшное.* Особенно характерны эпитеты *незримый, невидимый, неведомый, неслышный,* неопределенность, звучащая в *кто-то, что-то,* безвестность, скрывающаяся в *дымном* и *туманном,* в *странном* и *грозном,* в *тишине,* во *мгле,* во *тьме*»[38]. Трудно в большей степени оторвать слова от контекста: ведь Пушкин пишет о материально незримой арфе, вовсе не придавая слову *незримый* того колеблющегося значения, какое заключено в стихах Жуковского:

И зримо ей в минуту стало
Незримое с давнишних пор.

(«Минувших дней очарованье...»)

Слово «невидимый» встречается преимущественно тогда, когда Людмила в шапке-невидимке скрывалась от Черномора. Никакой меланхолической туманности и мечтательной тоски о

неведомом не заключено в поэме Пушкина, и в этом она резко отличается от поэзии Жуковского, и в частности от его баллад, вроде «Эоловой арфы». Таким образом, попытку связать лексику поэмы с таинственно-романтической лексикой Жуковского, для него индивидуальной, надо считать несостоятельной. С другой стороны, мы встречаем в статье В. И. Зибеля и такие замечания: «...встречаются излюбленные классиками сложные эпитеты: тихоструйная (река) и златоверхий (град)» [39]. Вот здесь бы и следовало вспомнить не «классиков», а Жуковского с его стихами:

Тихоструйными волнами
Усыпит его река.
(«Адельстан»)

Вот златоверхий Киев град!
(«Воейкову»)

Кстати, последний эпитет имеет вполне определенное происхождение: он взят из «Слова о полку Игореве» («на златоверхом моем тереме»).

Это смешение стилистических традиций колеблет и все выводы автора.

Было бы непонятно, каким образом лексика и фразеология южных поэм Пушкина не отразили на себе эту «демократизацию языка», если бы просторечия в «Руслане и Людмиле» отражали принципиальный поворот Пушкина к новым стилистическим нормам. Между тем «элегическая» фразеология, то есть стиль Жуковского и Батюшкова, продолжает определять стилистический фон романтических поэм Пушкина и лирических стихотворений того же периода [40].

Модные перифразы Пушкин впоследствии считал отрицательной чертой стиля. Эти перифразы типичны для его первых поэм. Вот как, например, означается наступление вечера или утра:

Меж тем в лазурных небесах
Плывет луна, царица нощи,
Находит мгла со всех сторон,
И тихо на холмах почила...

Уж побледнел закат румяный
Над усыпленною землей,
Дымятся синие туманы,
И всходит месяц золотой...

Зари последний луч горел
Над ярко позлащенным бором.

Но вот уж раннею зарею
Сияет тихий небосклон,
Все ясно; утра луч игривый
Главы косматый лоб златит.

Все было тихо, безмятежно,
От рассветающего дня
Долина с рощею прибрежной
Сквозь утренний сияла дым.

Долина тихая дремала,
В ночной одетая туман,
Луна во мгле перебегала
Из тучи в тучу и курган
Мгновенным блеском озаряла.
(«Руслан и Людмила»)

И лишь единственный раз, в шестой песне, Пушкин сказал коротко: «Настала ночь». То же самое находим в романтических южных поэмах:

Уж меркнет солнце за горами...

Светила ночи затмевались,
В дали прозрачной означались
Громады светлоснежных гор...

Редел на небе мрак глубокий,
Ложился день на темный дол,
Взошла заря.
(«Кавказский пленник»)

Правда, в «Бахчисарайском фонтане» мы снова находим формулу «Настала ночь», но за ней следует обязательное описание в восьми стихах признаков наступающей ночи: тень, соловей, луна. То же в «Цыганах»:

Огни везде погашены,
Спокойно все, луна сияет
Одна с небесной вышины
И тихий табор озаряет.

Или:

Все тихо, ночь. Луной украшен
Лазурный юга небосклон.

И все это не пейзажные зарисовки, не картины разных состояний природы: все эти места резко отличаются от подлинных описаний природы своим предельным лаконизмом — две-три строки, и тема исчерпана. Это все перифразы, и лишь художественное чутье поэта вдохнуло в них живые краски.

В этих ранних поэмах еще сильна традиция «поэтической» лексики, заменяющей обычные слова их возвышенными синонимами, унаследованными в поэзии карамзинистов от классиков: «Что же зрит?», «Наш витязь с жадностью внимал рассказы старца», «Но русский равнодушно зрел...», «Словам любви ее внимал», «Гарем не зрит ее лица», «Евнух еще им долго внемлет», «Он с трепетом привстал и внемлет».

Во фразеологии южных поэм еще присутствуют и мелодраматизм и элегическое «сладострастие», навеянное Батюшковым. Подлинный стиль Пушкина рождается позднее, в новую эпоху его творчества, пришедшую на смену романтизму первой половины 20-х годов. Конечно, отдельные элементы нового стиля можно найти и в южных поэмах. Слог «Цыган» точнее и свободнее, чем слог «Кавказского пленника», но система та же, и это именно та система, которую теоретически Пушкин отрицал в эти же годы, правда, ограничивая свое отрицание прозой.

Сближение стиха с прозой разрушило поставленные Пушкиным границы, в прочности которых он сам сомневался. Но для этого нужно было, чтобы и в литературном сознании Пушкина произошли изменения.

4

Эти изменения совпадают с началом работы над «Евгением Онегиным». Именно в работе над романом Пушкин освободился от романтической системы стиля, являвшейся прямым продолжением традиции Жуковского и Батюшкова. В. Кюхельбекер в известной своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» не отделял романтиков от их непосредственных предшественников. «Жуковский и Батюшков на время стали корифеями наших стихотворцев и особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую».

«Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все». Одинаково к Жуковскому и к молодым романтикам относится упрек Кюхельбекера в том, что из русского слова они «силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для немногих язык». И недостатки новой поэтической системы усугубляются тем, что романтики порождают эпигонов. «Не те же ли повторения наши: *младости* и *радости, уныния* и *сладострастия*, и те безымянные, отжившие для всего брюзги... которые слабы и недорисованы в «Пленнике» и в элегиях Пушкина, несносны, смешны под пером его переписчиков»[41].

Статья Кюхельбекера появилась тогда, когда для Пушкина вопрос об элегии уже был решен. Любопытно, что к тому времени к отрицанию стиля унылой элегии пришел и первый русский элегик 20-х годов — Баратынский. Известно его письмо Пушкину (январь 1826 года) по поводу эпиграммы «Соловей и кукушка», направленной против модных элегиков: «...как ты отделал элегиков в своей эпиграмме! Тут и мне достается, да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно

Вытье жеманное поэтов наших лет».

(Пушкин, XIII, 254)

Преодоление элегического стиля, жеманного, приукрашенного, напускного, стало очередной задачей передовых поэтов 20-х годов. Но не все одинаково решали эту задачу. В. Кюхельбекер звал к воскрешению оды: «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное, изложение чувств самого писателя. Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения. Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна *ода*...» И Кюхельбекер так описывает свой идеал поэта: «...в оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует, он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мещет перуны в сопостатов, блажит праведника, клянет изверга»[42]. Характерна самая фразеология подобного определения.

Пушкин не оставил без внимания эти тирады Кюхельбекера,

написав на них замечания, оставшиеся в черновом виде, и отозвавшись в строфах «Евгения Онегина»:

Но тише! Слышишь? Критик строгий
Повелевает сбросить нам
Элегии венок убогий
И нашей братье рифмачам
Кричит: «да перестаньте плакать,
И все одно и то же квакать,
Жалеть *о прежнем, о былом*:
Довольно, пойте о другом!» (IV, 32)

И естественный выход из порочного круга субъективной элегии Пушкин видит в обращении к объективным жанрам поэзии. А наиболее объективным жанром в эти годы считалась драма (точнее, трагедия):

«Ты прав, и верно нам укажешь
Трубу, личину и кинжал,
И мыслей мертвый капитал
Отвсюду воскресить прикажешь:
Не так ли, друг? — Ничуть. Куда!
«Пишите оды, господа...

Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено...» (IV, 32—33)

Но для Пушкина ода была уже в прошлом. Он ссылается на карамзиниста И. И. Дмитриева и его сатиру «Чужой толк». Ода для Пушкина находится где-то в отдаленном прошлом, по ту сторону «нового слога»:

Припомни, что сказал сатирик!
Чужого толка хитрый лирик
Ужели для тебя сносней
Унылых наших рифмачей?

И Пушкин заключает:

...Тут было можно
Поспорить нам, но я молчу;
Два века ссорить не хочу. (IV, 33)

Баратынский от элегий уходит в область философской лирики, с ее архаизованным, затрудненным языком.

Пушкин находит иной путь. Это была не драматургия, вернее, не одна драматургия.

Этот путь наметился еще в 20-е годы. В эти годы были

распространены простые рецепты по вопросу о реформе языка. Все более или менее соглашались с тем, что основной порок литературного языка, унаследованного от карамзинистов, есть его «безнародность». Об этом писали и А. Бестужев и В. Кюхельбекер. Кюхельбекера вопросы языка привлекали в особой степени. Мы знаем об этом из текста его первой (и единственной) лекции по истории русской литературы, которую он прочел парижанам в 1821 году[43]. В этой лекции он характеризует русский язык как сложившийся во времена древней вольности и сохранивший дух свободы и народной независимости даже в годы татарского ига. Язык помогал объединению и внушал русскому народу волю к борьбе с поработителями.

Возможно, что отголоском бесед с Кюхельбекером являются слова Пушкина в статье «О предисловии г-на Лемонте»: «...предки наши, в течение двух веков стоная под татарским игом, на языке родном молились русскому богу, проклинали грозных властителей и передавали друг другу свои сетования. Таковой пример видели мы в новейшей Греции. Какое действие имеет на порабощенный народ сохранение его языка? Рассмотрение сего вопроса завлекло бы нас слишком далеко» (XI, 32). Последняя фраза, возможно, вызвана необходимостью удерживаться в определенных границах на страницах подцензурного издания и представляет собой оборот «эзопова языка».

Так или иначе, но для Пушкина вопрос о языке не отделяется от вопроса о народности литературы.

Ко времени ссылки в Михайловское относятся заметки, в которых Пушкин касается тем народности и языка. В заметке о народности Пушкин писал:

«Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, то есть радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения» (XI, 40).

В этой заметке Пушкин рассматривает только первое мнение и замечает, что можно оставаться народным и в произведениях на сюжет истории и жизни иностранной. По вопросу о языке Пушкин писал в заметке, посвященной обозрению А. Бестужева в «Полярной звезде». Эти мысли Пушкин включил затем в статью о предисловии Лемонте. В черновой заметке Пушкин писал:

«Причинами, замедлившими ход нашей словесности, обыкновенно почитаются — 1) общее употребление французского языка и

пренебрежение русского. Все наши писатели на то жаловались,— но кто же виноват, как не они сами. Исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого не может быть довольно привлекателен: у нас еще нет ни словесности, ни книг, все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке; просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создаватъ* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (XI, 21).

Необходимо учитывать широкое значение, которое придавал Пушкин слову «метафизический» в применении к языку. Так, в статье, посвященной «Балу» Баратынского, Пушкин писал: «Поэт с удивительным искусством соединил в быстром рассказе тон шутливый и страстный, метафизику и поэзию» (XI, 75). Противопоставление понятий «шутливый» и «страстный» обусловливает противопоставление «метафизики» и «поэзии». Это же противопоставление заключалось и в заметке о бестужевском обозрении. Поэзия — это «блестящие игры воображения и гармонии» (XI, 21). Метафизика — не только абстрактная мысль, но и выражение психологических движений. Это явствует из следующих слов о характере героини «Бала»:

«Нина исключительно занимает нас. Характер ее совершенно новый, развит con amore*, широко и с удивительным искусством, для него поэт наш создал совершенно своеобразный язык и выразил в нем все оттенки своей метафизики — для нее расточил он всю элегическую негу, всю прелесть своей поэзии» (XI, 75).

И в этой фразе следует видеть не отождествление метафизики с элегической поэзией, а их противопоставление в решении одной и той же задачи создания характера героини. Пушкин различает «элегические» черты характера и «метафизические» (применительно к средствам изображения). Статья о «Бале» написана в 1828 году, после преодоления «элегического», то есть романтического, направления в собственном творчестве. Отсюда можно заключить, что элегическим языком Пушкин называет тот, который замкнут в пределы романтической трактовки характера, с более или менее традиционным изображением страстей и их

противоречий статического порядка. Под метафизикой, по-видимому, следует понимать то, что мы бы назвали диалектикой страстей. Поэмы Баратынского уже современниками рассматривались как произведения, выходящие за пределы традиционных границ поэзии и приближающиеся к прозе в тогдашнем понимании. Мы бы назвали это качество реализмом. Словом «метафизический» Пушкин определил именно реалистическую психологию и свойственный ее выражению язык. В 1830 году, характеризуя роман Б. Констана «Адольф», Пушкин опять употребляет слово «метафизический». Предмет романа Пушкин определяет цитатой из «Евгения Онегина»: *«Адольф* принадлежит к числу *двух или трех романов,*

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом».

И затем Пушкин пишет: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы» (XI, 87).

Зачатки «метафизического» языка Пушкин видел в прозе Вяземского. Он писал ему 1 сентября 1822 года: «...образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах» (XIII, 44). В 1825 году (13 июля) Пушкин писал ему же в связи с вопросом о галлицизмах в русском языке: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии», и далее он определяет это как «ясный, точный язык прозы, то есть язык мыслей» (XIII, 187).

Словоупотребление Пушкина не было индивидуальным. Е. Баратынский писал Вяземскому по поводу того же перевода: «...для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического, тонко чувственного «Адольфа» на наш необработанный язык, и перевод вашей руки... Я уверен в вашем успехе, и этот успех должен быть эпохальным для нашей словесности»[44].

Итак, по мнению Пушкина, русский язык должен быть обработан, и лабораторией такой обработки должна быть проза,

наименее обработанный участок русского литературного языка. В этом уже заключается оценка деятельности Карамзина в области реформирования языка русской прозы.

Направление, в котором Пушкин намечает необходимость развития и обогащения языка, сводится главным образом к тому, чтобы сделать литературный язык удобным и гибким орудием мысли, придать ему точность и предельную ясность, которая не уступала бы ясности и точности французского языка. Но Пушкин не забывал, что язык не самоцель, а средство. Развитие языка в этом направлении он рассматривал как необходимое следствие того, что наша литература явится выразительницей более широких идей, нежели те, которые в ней господствовали. Пушкин призывал русских писателей обратиться к вопросам учености, политики и философии. Он признавал, что в поэзии («блестящие игры воображения») язык уже достаточно обработан. Поэтому для разрешения очередных задач необходимо обратиться к прозе.

Но это разграничение литературного языка на стихотворный и прозаический было временной уступкой традиции. Уже в начале 20-х годов Пушкин считал не лишним в поэзии «сумму идей гораздо позначительнее» (XI, 19). Опыт «Евгения Онегина» привел его к убеждению о большей близости стихотворного языка к языку прозаическому, чем это следовало из традиционных представлений классицизма. «Блестящие выражения», которые он сперва изгонял только из прозы, к концу 20-х годов кажутся ему излишними и в поэзии. К 1827 году еще относится афоризм, в котором, хотя и иронически, разграничиваются стилистические сферы прозы и стихов: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» («Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“», XI, 60). Но в прямой зависимости от этого афоризма находится заметка 1828 года о поэтическом слоге, где это разграничение, по существу, отрицается: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному... У нас это время, слава богу, еще не приспело, так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной

простоте, но и прозе стараемся придавать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (XI, 73).

Так в глазах Пушкина падают границы между стихами и прозой. Вопрос о языке поэзии он решает в направлении, противоположном предложению Кюхельбекера «возвышаться... над низким языком черни»[45]. Сближение языка стихов с языком прозы требует отказа от условных украшений, приближения к благородной простоте, а это сближает поэзию с просторечием, делает ее народной.

Почти одновременно с этой заметкой Пушкин набрасывал свои возражения критику журнала «Атеней», напечатавшему разбор четвертой и пятой глав «Евгения Онегина». Свою антикритику Пушкин написал с мыслью, чтобы она послужила «для назидания молодых словесников» (XI, 70). Критик неблагосклонно отозвался о стихе «Пропало все, что звук пустой». Пушкин отвечает:

«Частица *что* вместо грубого *как* употребляется в песнях и в простонародном нашем наречии, столь чистом, приятном. Крылов употребляет ее.

Кстати о Крылове. Вслушивайтесь в простонародное наречие, молодые писатели,—вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах» (XI, 71).

В ответ на обвинение в неправильности форм *молвъ* и *топ* (вместо «топот») Пушкин говорит: «На сие замечу моему критику, что *роп, топ* и проч. употребляются простолюдинами во многих русских губерниях. Мне случалось также слышать *стукот* вместо стук» (XI, 72)[46]. Так Пушкин защищал право художника обращаться к просторечию, и это относится не только к прозе, но и к стихам.

Требования, которые предъявлял Пушкин к поэтическому слогу, ясны из его критических замечаний о современных поэтах. Так, в письме Л. С. Пушкину (от 4 сентября 1822 года) он осуждает В. Кюхельбекера за «мысль воспевать Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, где все дышит мифологией и героизмом—славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия» (XIII, 45). Ведь с точки зрения классических стилей именно славянизмы приличествовали героической теме Древней Греции. Вместо принципа высокости Пушкин выдвигает принцип характерности стиля. Слог церковных книг не вяжется с представлением о Греции, даже современной.

Греция неизбежно вызывает в воображении мифологические представления, несовместимые с библейскими сюжетами.

Приблизительно в это же время Пушкин, отмечая ошибки Рылеева, в один ряд ставит промахи исторические и промахи языка. В письме брату (январь 1823 года) он указывает на «полуденную денницу» Рылеева, его же «герб российский на вратах византийских» (XIII, 54) как типичные примеры неточности. Употребление слова «денница» в неточном значении для Пушкина равносильно историческому анахронизму, заключающемуся в выражении «щит с гербом России» (об Олеговом щите). Требование точности выражения — первое требование, предъявляемое Пушкиным к слогу.

В уже цитированном письме к брату от 4 сентября 1822 года заключается оценка стихов Плетнева, являвшегося эпигоном школы Жуковского: «...Плетневу приличнее проза, нежели стихи: он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен как мертвец» (XIII, 46). С этим можно сопоставить характеристику стиля Языкова, данную в рецензии на «Невский альманах» в «Литературной газете» (1830, № 12. 25 февраля): «...сей поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом. Кажется, нет предмета, коего поэтическую сторону не мог бы он постигнуть и выразить с живостью, ему свойственною». Заметка заканчивается определением: «Слог Языкова твердый, точный и полный смысла» (XI, 117). Здесь же, впрочем, Пушкин выражает сожаление, что Языков не выходил из пределов «одного слишком тесного рода», и из строф «Евгения Онегина» мы знаем, что Пушкин думал здесь об элегии.

В 1836 году в «Современнике» Пушкин напечатал разбор «Фракийских элегий» В. Теплякова. Отметив стихи:

Святая тишина Назоновой гробницы
Громка, как дальний шум победной колесницы!..
Белее волн хитон перловый,
Святей их ропота слова...
Печально струн ее бряцанье:
В нем сердцу слышится изгнанье;
В нем стон о родине звучит,
Как плач души без упованья,—

Пушкин пишет: «Все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит» (XII, 84). Между тем именно подобные иносказания когда-то воспринимались как высокие поэтические украшения.

Резюмируя достоинства и недостатки Теплякова, Пушкин находит у него «силу выражения, переходящую часто в надутость, яркость описания, затемненную иногда неточностию... главные недостатки: напыщенность и однообразие» (XII, 90).

С этими оценками можно сопоставить характеристику стихов Вольтера в сравнении со стихами новейших французских романтиков:

«Признаемся в *rococo* нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более *слога,* более жизни, более мысли, нежели в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера—напыщенным языком Ронсара, живость его—несносным однообразием, а остроумие—площадным цинизмом или вялой меланхолией» (XII, 79).

Итак, достоинства стихотворного языка заключаются в силе, живости, точности, ясности мысли. Поэтические украшения, если они не служат большей яркости и точности мысли, являются только недостатком.

Среди прочих недостатков стихотворной речи Пушкин отмечает однообразие. Именно этому вопросу он посвятил несколько слов в связи с «Борисом Годуновым». В черновом наброске письма к издателю «Московского вестника» (1828) мы читаем по поводу классических трех единств: «Кроме сей пресловутой тройственности—есть единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспоривать его необходимость), единство слога—сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру» (XI, 66—67). Единство слога—естественное следствие той системы, в которой стиль приводится в точное соответствие с жанром, и каждое произведение в силу принадлежности к данному жанру пишется предопределенным стилем назначенной для него высокости. Отсюда требование не смешивать трагическое с комическим, высокое с низким. Отсюда особенный тон речей в трагедиях классиков, который Пушкин характеризовал как «странный, не человеческий образ изъяснения», как «робкую чопорность, смешную надутость»; в трагедиях Сумарокова Пушкин находил «варварский, изнеженный язык». И Пушкин защищал право трагика на просторечие, «ибо мы чувствуем, что и знатные должны выра-

жать простые понятия, как простые люди» («О народной драме и драме „Марфа-Посадница“», 1830, XI, 179).

В этом отрицании однообразия, единства слога заключается одновременно и отрицание иерархии замкнутых стилистических систем, связанных не с предметом изложения, а с жанром произведения, и карамзинского критерия приятного слога, применявшегося к произведениям, весьма различным по своей природе.

Естественно, что против принципа однообразия Пушкин выдвигал необходимость всяческого обогащения языка. Однако любопытно, что при всем своем стремлении к новизне литературных форм Пушкин никогда не выходил за пределы исторически сложившихся языковых фондов. Защищая себя от нападений критики на «Полтаву», Пушкин отмечает как доказательство «зрелости» поэмы то, что в ней «все почти оригинально», и к этому прибавляет: «...а мы из этого только и бьемся, хоть это еще и не главное» («Опровержение на критики» — XI, 158). Однако никогда Пушкин не смешивал оригинальности с оригинальничанием. Известно, например, что у Пушкина мы не находим неологизмов. Вряд ли можно считать неологизмами такие слова, как «вольнолюбивый», хотя этого слова и нет в словарях, изданных до Пушкина. Это слово возникло на основании наличия в русской лексике второй основы сложных слов, не употребляющейся самостоятельно, но допускающей присоединение к ней любой первой основы, удовлетворяющей определенным морфологическим условиям: *-любие, -любивый* (ср. *-мыслие, -головый, -палый в словах* «вольномыслие», «длинноголовый», «шестипалый»). Основа эта, как и ей подобные, весьма продуктивна и подсказывает незамкнутый ряд сложений. В «Словаре Академии Российской» (Ч. III. 1792. Стб. 1376, 1377) приведены слова «братолюбивый», «боголюбивый», «человеколюбивый», а в «Словаре церковнославянского и русского языка» (Т. I. 1847. С. 404) — «женолюбивый» с цитатой из «Книги царств». Цензура выкинула из послания «Чаадаеву» стих: «Вольнолюбивые надежды оживим», и Пушкин писал по этому поводу Н. И. Гречу (21 сентября 1821 года): «...уж эта мне цензура! Жаль мне, что слово вольнолюбивый ей не нравится: оно так хорошо выражает нынешние libĕral, оно прямо русское, и верно почтенный А. С. Шишков даст ему право гражданства в своем словаре, вместе с шаротыком и с топталищем» (XIII, 32)[47].

К существующему в разных сферах запасу слов и оборотов

Пушкин обращался без того строгого отбора, который обычен для предшествующих стилистических систем. Пушкин не исключал из литературного словаря слов живого разговорного языка, а ставил вопрос о том, при каких условиях употребление того или иного слова уместно. Полемизируя с карамзинским принципом «вкуса», Пушкин писал:

«Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» («Отрывки из писем, мысли и замечания»; XI, 52).

В поисках нужных оборотов Пушкин обращался к разнообразным слоям языка. Для него в равной степени были ценны и книжные и устные источники: «Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения таких мыслей» («О предисловии г-на Лемонте...», 1825, XI, 31). И Пушкин писал о разговорном языке:

«Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований... не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» («Опровержение на критики», 1830, XI, 149). Здесь Пушкин обращает внимание на живой разговорный язык главным образом как на средство освободиться от тех непроизвольных галлицизмов, которые проникают в русский язык тех, кто привык обращаться к французскому языку. Пушкин и за собой чувствовал некоторую неуверенность в правильности языка. Он составил даже список своих ошибок, отмеченных критикой. В нем мы находим примеры галлицизмов, которые Пушкин исправил, несмотря на недоброжелательность, с которой были сделаны критические замечания: «остановлял взор на отдаленные громады» (ср. il fixait ses regards sur les montagnes)—исправлено: «вперял он неподвижный взор», и «был отказан (fut refusé) вместо «ему отказали» (в примечаниях к «Полтаве»). Последняя ошибка возникла потому, что Пушкин употребил глагол «отказать» с управлением винительным падежом вместо дательного и на этом основании образовал страдательный оборот. Однако, признав неправильным управление «отказать *кого*» (вместо *кому*), Пушкин, по-видимому, не согласился с критиком, утверждавшим, что неправильно и управление «отказать *что*» (вместо *в чем*). Во всяком случае, он оставил без поправки стихи «Полтавы»:

Не он ли помощь Станиславу
С негодованьем отказал...

Осуждая галлицизмы, Пушкин отнюдь не отказывался от исторического наследия литературного языка. «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному... множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре... Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка» («Письмо к издателю», 1836, XII, 96). Пушкин с интересом вникает в язык пословиц и поговорок, внимательно просматривает старинные сборники и исторические документы. О повышенном интересе Пушкина к истории языка свидетельствуют его заметки по поводу «Слова о полку Игореве» — «Песнь о полку Игореве».

Пушкину не были чужды представления о стилистических системах литературного языка, но он не представлял их в форме иерархических пластов, расположенных горизонтально один над другим: низкий, средний и высокий стиль. Он писал о том, что разным жанрам присущ разный стиль, но эти стили представлялись для него сосуществующими параллельно и ограниченными только практически необходимым разнообразием жанров. Вот отдельные замечания Пушкина по этому поводу: «Нам случилось в «Энциклопедическом Лексиконе» (впрочем, книге необходимой и имеющей столь великое достоинство) найти в описании какого-то сражения уподобление одного из корпусов кораблю или птице, не помним наверное чему: таковые риторические фигуры в каком-нибудь ином сочинении могут быть дурны или хороши, смотря по таланту писателя, но в словаре они во всяком случае нестерпимы» («Словарь о святых», 1836, XII, 102).

Пушкин придавал большое значение выработке стиля исторического повествования и при работе над «Историей Пугачева» обращал на слог большое внимание. Еще в 1830 году в разборе «Истории русского народа» Н. Полевого Пушкин обратил внимание на недостатки слога, в результате чего в изложении «все обезображено, перепутано и затемнено» (XI, 123). Пушкин считал первой задачей историка дать «факты, точные известия и

ясное изложение происшествий» («Об „Истории Пугачевского бунта“», IX, 392). Пушкина очень затронуло замечание критика, обвинившего его в том, что «История» «писана вяло, холодно, сухо, а не пламенной кистию Байрона и проч.» («Об „Истории Пугачевского бунта“», IX, 379). По поводу этой критической статьи Пушкин писал И. И. Дмитриеву (26 апреля 1835 года): «...приношу искреннюю мою благодарность... за утешительное ободрение моему историческому отрывку. Его побранивают, и поделом: я писал его для себя, не думая, чтоб мог напечатать, и старался только об одном ясном изложении происшествий, довольно запутанных. Читатели любят анекдоты, черты местности и пр.; а я все это отбросил в примечания. Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не Байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону» (XVI, 21). В этом замечании заключаются два аргумента в пользу скупого и сжатого, но ясного изложения событий без поэтических прикрас: во-первых, неуместность применения фигурального стиля в деловом изложении, требующем точности и ясности, а во-вторых, и то, что подобный стиль искажает характер главного героя повествования, превращая вождя крестьянского восстания в романтического пирата.

Этот второй аргумент для Пушкина имел гораздо более силы, чем первый. Пренебрегая предопределенным для каждого жанра стилем, Пушкин искал стиля, содействующего наиболее верной характеристике персонажей, положений и понятий, вводимых в произведение.

Характерность и типичность — основные черты того нового литературного направления, к которому Пушкин пришел в середине 20-х годов. Эта новая литературная система, которую мы называем реализмом, но которая во время Пушкина не имела определенного названия, требовала новых стилистических средств. Глубокие изменения в литературном слоге, какие вносит в русскую поэзию и прозу творчество Пушкина, всецело подчинены требованиям реалистического искусства, основным законом которого является изображение типического. Система романтического обобщения, лежавшая в основе выводившихся на сцену характеров, во многих отношениях являлась продолжением системы классицизма. Это обобщение состояло в том, что характер героя освобождался от всего «частного», отрывался от

свойственной ему среды, сводился к некоторым общим психологическим чертам, обычно к страстям, находившимся в состоянии внутренней борьбы, в трагическом противоречии, и этот характер гиперболизировался, ему сообщалось некое величие, исключительность. Романтизм отличался от классицизма самой концепцией излюбленных характеров, их этическим осмыслением. Отсюда и некоторые отличительные черты в методе разработки. Классицизм, вырывая героя из исторически обусловившей его обстановки, переносил его в некоторую условную трагическую среду, а самого героя возводил в ранг древнего царя в совершенно условном осмыслении. Этим достигалась необходимая свобода поведения, предоставлявшая широкое поле для развития трагического конфликта. Романтики отказались от царей, отказались от условной обстановки «единого места» и перенесли индивидуалистически настроенного героя в экзотическую обстановку с своеобразным, но, по существу, тоже условным колоритом.

Впервые реализм поставил вопрос о социальном генезисе характера и связывал изображение героя с той средой, из которой он вышел и которая исторически его обусловила. При этом брался не исключительный характер, а тот, который выражал тенденции исторического развития социальной среды, к которой он принадлежал: изображались представители борющихся исторических сил как прогрессивных, так и реакционных или консервативных в их наиболее показательной форме. Отсюда характерно стремление воспроизвести социальную среду в ее бытовой типичности. Поэтому для реалистического метода характерно разнообразие в обрисовке выводимых лиц, в типическом своеобразии каждого. Характеры детализуются в гораздо большей степени, вплоть до их внешних черт, костюма, обыденного поведения, бытовых привычек. Все это требует соответствующего разнообразия стилистических средств. Именно для реалистического изображения человека приобретает особое значение то, что стилистическая природа речи характеризует в наиболее полной форме психологические черты говорящего, носителя речи, в его отношении к внешнему миру, в его склонностях, симпатиях и антипатиях.

Именно руководствуясь необходимостью при изображении типического выбирать средства языка, окрашенные стилем, вызывающим наиболее ясные представления о характере говорящего (будь это персонаж рассказа или сам рассказчик), Пушкин обращается к историческому запасу языковых средств, наиболее

богатых ассоциациями. Этим, между прочим, объясняется его тяготение к употреблению идиоматических выражений, «летучих слов», известных цитат, вообще всей фразеологии, с которой связаны отложившиеся в сознании читателей ассоциации. Эти цитаты, поговорки, идиомы применяются и в обычном и в пародическом (обычно каламбурном) осмыслении. Но это лишь одна, хотя и характерная, черта стиля Пушкина. К ней не сводится все богатство стилистических приемов, вводимых Пушкиным и в прозу и в стихи, начиная с «Евгения Онегина». Для Пушкина каждое слово, каждый оборот обладали своим индивидуальным стилистическим колоритом, определявшимся всей совокупностью ассоциаций, связанных с этим словом или выражением, ассоциаций разного порядка—и чисто языковых (как, например, принадлежность слова тому или иному историческому пласту языка) и ассоциаций бытового или иного культурного порядка. В реалистическом стиле вопрос об уместности отдельных слов или выражений в той или иной стилистической системе вытесняется вопросом об уместности слова или оборота в каждом данном индивидуальном случае, в зависимости от темы или предмета высказывания и того отношения к предмету, который вкладывается в слова писателей.

5

Н. Г. Чернышевский так определил роль Пушкина в истории языка: «Кроме стиха, Пушкин должен был выработать себе и язык, конечно, представлявший очень много затруднений. В самом деле, язык Пушкина чрезвычайно много разнится от языка Жуковского и Карамзина. Наконец, Пушкин должен был бороться с приемами, которые были введены в привычку прежними стихотворцами, он должен был отбрасывать множество употребительных в тогдашнее время выражений, которые сами собою подвертывались под перо и между тем уже не годились для его поэзии. Эта борьба с устарелым слогом, уже не существующая для нас, благодаря решительной победе Пушкина, должна была стоить ему многих трудов, потому что, несмотря на все исправления, оставила в его стихах некоторые следы. Теперь никто не будет отрицать, что у Пушкина часто встречаются устарелые и для его времени фразы. Ему было надобно много усилий, чтобы изгонять таких неотвязных гостей» [48].

Новую систему стиля Пушкин утвердил не столько в своих

высказываниях по вопросам литературного языка, сколько в своих произведениях. Утверждение этого стиля наблюдается начиная с середины 20-х годов, со времени работы над «Евгением Онегиным». Пушкин вырабатывал реалистический стиль одновременно и в стихотворных и в прозаических произведениях, на основе приближения стихотворной речи к прозаической. Это стремление сблизить стихотворные жанры с прозаическими сказалось уже в подзаголовке, избранном для определения жанра «Евгения Онегина»: роман в стихах. Термин «роман» применялся исключительно к прозаическим формам повествования. Назвав свое произведение романом, Пушкин сразу приблизил свой замысел к прозаическим формам. При этом дело шло не только о слоге, но главным образом о сюжетном построении, о приемах характеристики героев и т. д. Особенности слога проистекали из общих заданий.

Стиль романа отличается сложностью, зависящей от сложности его построения. Пушкин избрал строфическую форму и создал для романа особую строфу — «онегинскую», из четырнадцати стихов определенной рифмовки. Такая строфа по своим размерам превышала нормальные размеры лирических строф (пределом строфы считалась одическая строфа в десять строк). Это давало возможность в пределах строфы в достаточной мере развивать ее тему. По системе рифмовки онегинская строфа отличается замкнутостью и внутренней расчлененностью. Три последовательных четверостишия строгой рифмовки замыкаются двустишием, скрепляющим всю строфу. Это придает законченную самостоятельность каждой строфе. Первое четверостишие, наиболее автономное в строфе, содержит тезис — краткую формулировку темы строфы. Два следующие четверостишия, отличающиеся более прихотливой рифмовкой, а потому не в такой степени отграниченные одно от другого, развивают тему. Заключительное двустишие афористически замыкает строфу. Это, конечно, не строгий закон, но очень ясно выраженная тенденция. Прочитав, например, одни первые четверостишия строф подряд, мы можем уловить с достаточной полнотой ход развития повествования. С другой стороны, последние двустишия строф по большей части заключают в себе самостоятельные сентенции, подготовленные темой строф:

Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.

Там, там, под сению кулис
Младые дни мои неслись.

Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.

Простим горячке юных лет
И юный жар и юный бред.

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она.

Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык.

Все это создавало условия для того, чтобы непрерывно менять тему, ибо каждая строфа представляла собой как бы небольшое стихотворение[49]. Постоянные «отступления» — вот характерная черта стихотворного романа Пушкина. Постоянная смена тем, свободное отклонение от главной нити рассказа вызывало и разнообразие тона — от иронического и насмешливого до мечтательно-лирического. Это постоянное скольжение от шутки до серьезного рассказа требовало разных стилистических средств, и именно здесь, в «Евгении Онегине», мы можем наблюдать ту свободу, с которой Пушкин обращается к разнообразным стилистическим краскам русского языка. Хотя основной тон, особенно в первых главах, окрашен легкой иронией дружеской беседы с читателем, но даже в первой главе встречаются, по выражению Пушкина, «некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий» (предисловие к первому изданию первой главы, VI, 638), притом не всегда в пародическом плане, как можно было бы заключить по этому выражению поэта. Уже в первой главе Пушкин дает ряд бытовых картин города с характерной разговорной лексикой, типичной для того стиля, который в критике часто сопоставляли с фламандской живописью:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать...

Или:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

И рядом с этим разработка иных тем в элегическом стиле:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чредою
С любовью лечь к ее ногам!

Или:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

Начиная с третьей главы, в романе появляются описания русской северной природы. Это совпадает со временем ссылки Пушкина в Михайловское. Таково первое описание сельского утра:

Но вот уж лунного луча
Сиянье гаснет. Там долина
Сквозь пар яснеет. Там поток
Засеребрился; там рожок
Пастуший будит селянина.

Именно эти пейзажные зарисовки, контрастировавшие с «роскошными» картинами южной природы в ранних поэмах, вызвали замечание Пушкина:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут...

Постоянное скольжение от темы к теме, от одного стилистического колорита к другому, в зависимости от смены тем, давало возможность резких переходов. Таковы, например, строфы 31—33 и 36—39 главы шестой—размышления о возможной судьбе убитого Ленского. Уже самые размышления о смерти поражают контрастами стиля. Сперва Пушкин пишет высоким слогом:

Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!...

Но тон постепенно снижается. В следующей строфе поэтическое сравнение берется из бытовой обстановки:

Закрыты ставни, окна мелом
Забелены. Хозяйки нет...

В следующей строфе снижение еще резче:

Приятней, если он, друзья,
Завоет сдуру: это я!

Но чаще эти сломы стиля с подчеркнутой резкостью появляются в тех местах, где замечается пародия.

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы;
На, вот возьми ее скорей!)

Или:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.

И в той же строфе еще резче:

Лай мосек, чмоканье девиц и т. д.

Ирония Пушкина направлена главным образом против эпигонского романтического стиля. Элегия Ленского, состоящая из общих мест лирики 20-х годов, сопровождается комментарием:

Так он писал *темно и вяло*...
....
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал...

Особенно претят Пушкину модные слова. Делая предположение о подражательности характера Онегина, Пушкин пишет:

Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон...

И в другом месте:

Как стих без мысли в песне модной,
Дорога зимняя гладка.

Ср.:

Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей... (IV, 30)

Я не люблю альбомов модных...
(«И. В. Сленину»)

Изменение литературного направления и стилистической системы сравнительно с романтическим периодом Пушкин охарактеризовал в известных строфах «Путешествия Онегина»:

....
....
....
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.

И далее через одну строфу:

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая! и т. д.

Все это показывает, что расширение стилистической базы сопровождалось и отсечением определенных литературно-стилистических участков, куда относился и «высокопарный» стиль романтизма и бессмысленная гладкость модных песен.

Реформа Пушкина не совпадает с романтической реформой французских поэтов 20-х и 30-х годов. Основы этой реформы поэтически изложены в двух стихотворениях В. Гюго в его

сборнике «Les Contemplations» (1856): «Ответ на обвинительный акт» (январь 1834 года) и «Продолжение» (октябрь 1854 года). Свою реформу Гюго рассматривает как борьбу только против строгих правил классицизма, восходящих к замечаниям Вожла. Основное, что приходилось преодолевать романтикам, это запрещение «подлых» слов и их замену перифразами, особенно характерными для последних десятилетий классицизма. Борьба романтиков и классиков, возникшая во втором десятилетии XIX века и развившаяся в очень резких формах, сразу ограничила направление молодых поэтов только борьбой с традиционным классицизмом, в той его форме, какую он получил в курсах Баттё и Лагарпа. О борьбе французских романтиков с классиками в области стиля и стихосложения Пушкин писал в одной из заметок, предназначавшихся для «Отрывков из писем, мыслей и замечаний». Здесь, касаясь вопроса о смелости выражений, как примеры мелочного отношения к слову Пушкин приводил суждения о Расине и Делиле:

«Французы доныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *pavé*—помост... И Делиль гордится тем, что он употребил слово *vache.* Презренная словесность, повинующаяся таковой мелочной и своенравной критике. Жалка участь поэтов (какого б достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!» (1827, XI, 61).

К этому же вопросу Пушкин вернулся в рецензии на книгу Сент-Бева «Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма»: «Нам казалось, что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой романтической школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо, но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества» (1831, XI, 200).

Пушкин отрицал стилистические нормы французских классиков, их «странный, нечеловеческий образ изъяснения», навязанный им вкусами придворных («О народной драме и драме „Марфа-Посадница“», XI, 179). Однако романтическая реформа казалась ему мелочной, стихи романтиков сохраняли «жеманство лже-классицизма французского» («Письмо к издателю „Московского вестника“», XI, 67; см. уже приведенную оценку романтических поэтов в сравнении со стихами Вольтера).

Виктор Гюго в указанных стихотворениях не выходит за пределы полемики с нормами классицизма. Свою борьбу против строгих запрещений классиков он ставит в один ряд с французской революцией, себя изображает якобинцем за то, что уравнял права слов:

Je fis souffler un vent révolutionnaire,
Je mis un bonnet rougeau vieux dictionnaire
Plus de mot sénateur plus de mot roturier
Je fis une tempête au fond de l'encrier...*

Эту «бурю в чернильнице» В. Гюго приравнивал чуть ли не к космической катастрофе: еще бы—он боролся против школьных пиитик:

Discours affreux—Sylleps, hypallage, litote,
Frémirent, je montai sur la borne Aristote,
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.**

Главную заслугу свою В. Гюго видит в освобождении языка поэзии от перифраза, от обязательного эпитета (украшающего), от «благородных слов»:

J'ôtait du coup du chien stupéfait sou collier,
D',épithètes: dans l'herbe, à l'hombre du hallier,
Je fis fraternise la vache et la génisse...
J'ai fait plus: j'ai brisé tous ces carcans de fer
Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer
Tous ces vieus mots damnés, légions sépulcrales:
J'ai de la périphrase écrase les spirales...***

Таким образом, если некоторые стилистические тенденции Гюго и Пушкина совпадают, то только в пределах борьбы с архаическими требованиями поэтики классицизма (например, борьба с перифразами), что для Гюго было основной задачей, в то время как Пушкин преодолевал стилистические вкусы литературной школы, пришедшей на смену классицизму. Стилистическая практика Гюго расходилась с практикой Пушкина. В качестве положительного начала Гюго выдвигал абстрактный принцип «освобождения мысли». Стилистической характеристики слова он коснулся только в «Продолжении», и то затуманил мысль потоком метафор и сравнений. В собственной практике Гюго преодолел только обязательные перифразы классицизма, не преодолев самого принципа перифрастического стиля. Стихи Гюго не вышли за пределы приукрашенного риторизма. Достаточно

привести несколько начальных стихов из произведений, собранных в том же сборнике: «Как смеется утро на плачущих розах», «Таинственный пруд, саван из белых муаров», «Земля перед солнцем то же, что человек перед ангелом», «Всякая совершенная ошибка есть темница, которую себе открывают» и т. д.

По существу, Гюго провозгласил только равенство слов. Но что такое равенство слов в стилистическом отношении? Значит ли это только равное право на применение, или же это означает уничтожение стилистического различия между высоким и низким словом,— иначе говоря, стилистическую нейтрализацию?

Можно встретить иногда попытку характеризовать стилистическую реформу Пушкина тем, что он якобы безразлично употреблял слова разных стилистических слоев и, смешав книжное с разговорным, уже не приписывал контрастировавшим ранее словам различную стилистическую окраску.

Смешение высоких слов с просторечием наблюдалось и ранее, задолго до Пушкина, но в XVIII веке, как уже говорилось, оно всегда имело задачей произвести комический эффект. Не сменяя темы, не сталкивая противоположных идей, в пределах единого рассказа, в передаче неразложимого действия сталкивали слова противоположных стилистических полюсов, слова высокопарные и вульгарные.

Таковы, например, стихи Н. Радищева из «Алеши Поповича»:

Так будь теперь псаломщик мой;
Поди — хочу вкусить покой...

Храпяша витязя сурова
Без страха он тогда узрел...[51]

Это те самые сочетания славянизмов и вульгаризмов, примерами которых А. С. Шишков доказывал, что церковнославянский язык и русский — два стиля единого языка.

Таких примеров мы не найдем у Пушкина, разве что в его лицейских стихах или в «Руслане и Людмиле», еще не освободившейся вполне от некоторых традиционных черт «шутливых поэм». В основе этих примеров лежит твердое сознание разностилья, и именно стилистический контраст является источником комического[52].

Другое дело соединение слов, прежде принадлежавших разным стилям, при утрате ими стилистического различия. Нейтра-

лизация стилистических контрастов происходила на протяжении как XVIII, так и XIX века.

Эта нейтрализация происходила параллельно стилистическому размежеванию разговорной и книжной стихии и представляла собой явление нормального развития языка, наряду с изменением значений и т. п. Вряд ли можно говорить о стилистической перестройке, если, например, слово «высокопарный», встречающееся у Ломоносова в положительном смысле, уже к концу века приобрело характер осудительный (стало синонимом слова «ходульный») или если слово «допущать» из разряда высоких литературных слов (так еще у Пушкина в «Анджело») передвинулось в разряд нелитературных, просторечных.

Но нейтрализация происходила и в более широких границах: противопоставление церковнославянского языка русскому в годы деятельности Ломоносова сознавалось гораздо резче, чем к концу века, потому что до 30-х годов XVIII века высокая литература не обращалась к русскому языку, а к началу XIX века уже существовала богатая русская литература од, трагедий, торжественных слов и т. п., впитавшая в себя много церковнославянизмов, и они в какой-то степени ассимилировались с русским фоном возвышенной лексики. Достаточно отметить, что источником высокой лексики были не только церковнославянизмы, но и мифологические имена, «красивые» варваризмы («урна», «перлы», «гармония», «музыка», «натура» и т. п.)[53], а также слова «возвышенного» значения, независимо от их происхождения (названия цветов, драгоценных камней, предметов искусства, некоторых явлений природы, излюбленных поэтами, и проч.). Словарное смешение повлекло за собой и разрушение точных границ высокого и простого слога. Однако эта ограниченная нейтрализация восполнялась новыми приобретениями поэтического словаря с соответствующей стилистической окраской. Поэтому стилистическая (частичная) нейтрализация не приводила к стиранию контрастов и к стилистическому обеднению.

У Пушкина мы не замечаем стремления к «ровному», нейтрализованному стилю, какое заметно было у сентименталистов. Для него слово не перестает сохранять свою окраску, но стилистический колорит слова Пушкин ищет не только в литературном употреблении, не только в канонических слоях высокого, среднего и низкого стиля, но во всем многообразии речевой практики, в том числе и в литературной традиции.

Стилистическая окраска слова, данная в его собственных

исторических судьбах, а не в искусственной системе стилистических слоев классической иерархии, является для Пушкина источником характеристики героев, рассказчика и даже самых идей, на столкновении которых строится лирическое движение.

6

Обратимся к некоторым формам стилистической характеристики в произведениях Пушкина.

Остановимся прежде всего на тех случаях, где речевая характеристика подсказывает отклонение от норм литературного языка. Таковы характеристики исторических персонажей, затем крестьян и, наконец, характеристика всех тех, кто по той или иной причине плохо владеет русской речью или совсем ею не владеет. Во всех таких случаях привычным приемом является натуралистическая стилизация, документализм языка, часто утрированный. Демонстрация языковых форм иной эпохи или форм областных, диалектных и т. п. встречается в литературе разных направлений и разных эпох. Этот утрированный натурализм мы встречаем в комедиях XVIII века в речах крестьян или иностранцев (например, Вральмана) как прием комического «коверканья» языка. Встречается подобное явление в романтическую эпоху ради «колорита», в реалистическую — ради протокольной точности. Наблюдалось увлечение областными словечками и в наши дни, и М. Горький вел решительную борьбу против подобных увлечений.

Поучительно то, как Пушкин воспроизводит речь, уклоняющуюся от общепринятых норм литературного языка.

Протокольность в историческом повествовании встречается у Пушкина только один раз, в первом его историческом произведении, в котором он ставил себе задачей воспроизведение прошлого,— в «Борисе Годунове». В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» Маржерет и Вальтер Розен говорят по-французски и по-немецки, а первый из них произносит одну реплику на искаженном русском языке. Такая точность объясняется отчасти драматической формой, требующей особенного правдоподобия. В других произведениях этой документальности в языке мы почти не встречаем.

Исключительно редки лексические архаизмы при обрисовке речи персонажей прошлого. Так, в «Арапе Петра Великого» находим следующую реплику Петра: «Нравится ли тебе девушка,

с которой ты танцевал минавет на прошедшей ассамблее?» (VIII, 27). В авторской речи везде «минуэт». В «Капитанской дочке» мы находим в языке капитана Миронова слова «фортеция» (глава VI: «коли возьмут фортецию приступом», но здесь же: «коли ты на крепость нашу надеешься»), «сикурс» («отсидимся или дождемся сикурса»), в языке Швабрина — «сатисфакция» (глава IV: «Вы мне дадите сатисфакцию»). Вообще же слова эти появляются лишь как сигналы на фоне лексики, не противоречащей нормам общего языка. Правда, некоторые реплики как бы цитатны, подобно тому как цитатен циркуляр генерала в шестой главе «Капитанской дочки» или стихи Гринева в четвертой главе (эти стихи прямо взяты из чулковского песенника с некоторыми сокращениями и переделками). К таким цитатным речам относится речь церемониймейстера на ассамблее в «Арапе Петра Великого»: «подошед к сей молодой персоне», «сего ради имеешь ты быть весьма наказан» (VIII, 17) — или слова Ивана Игнатьевича в «Капитанской дочке»: «Чаятельно, за неприличные гвардии офицеру поступки» (VIII, 295), «в фортеции умышляется злодействие, противное казенному интересу» (VIII, 302). К таким же цитатным формулам относятся стихи из набросков к переводу сказки Вольтера «Что нравится дамам» (1825, II, 445):

И дабы впредь не смел чудесить,
Поймавши, истинно повесить
И живота весьма лишить.

Такие же цитаты находим в «Езерском»:

Велъми бе грозен воевода,
Гласит Софийский хронограф.
(Строфа II)

Там же встречается термин «в ответе», поясненный примечанием, формула «Сицких пересев» и пр. (ср. в «Пире Петра Первого» стих: «В Питербурге-городке»). Однако все это относительно редко и не определяет основного типа характерологической системы Пушкина.

«Историзм» в речевой характеристике персонажей Пушкина никогда не переходил в условно эпическую стилизацию, обезличивающую говорящих, как это подчас бывало в повестях Марлинского, совмещавшего в стилизованной речи элементы народнопоэтические с славянизмами, с древнерусскими терминами и архаическими оборотами, независимо от характера говорящих.

Для Пушкина существенным было индивидуализировать речь каждого персонажа. Поэтому он ограничивался редкими «сигналами» эпохи вроде приведенных выше слов и выражений, а остальное строил в пределах общих норм литературной речи (конечно, с допущением просторечия), заботясь только о том, чтобы избегать анахронизмов, то есть слов, явно выпадающих из лексики изображаемой эпохи. В этом отношении любопытны замечания на роман Загоскина «Юрий Милославский»: «Можно заметить два-три легких анахронизма и некоторые погрешности противу языка и костюма. Например, новейшее выражение *столбовой дворянин*[54] употреблено в смысле человека знатного рода (*мужа честна,* как говорят летописцы), *охотиться* вместо *ездить на охоту, пользовать* вместо *лечить.* Эти два последние выражения не простонародные, как, видно, полагает автор, но просто принадлежат языку дурного общества. *Быть в ответе* значило в старину: *быть в посольстве.* Некоторые пословицы употреблены автором не в их первобытном смысле: *из сказки слова не выкинешь* вместо *из песни.* В песне слова составляют стих, и *сло́ва не выкинешь,* не испортив *склада*: сказка—дело другое» (XI, 93).

Эти замечания достаточно обрисовывают и собственную практику Пушкина.

В пределах определенного таким образом языка Пушкин строит индивидуализированную речь своих персонажей. Их пристрастия, склонности, настроения, сказывающиеся в темах их разговоров и в их мнениях, являются первыми приметами «историзма».

Вообще же за пределами слов-сигналов, заимствованных из исторической лексики, приметой старорусского колорита является наличие просторечных слов, свойственных народной лексике. Таковы слова-обращения, как «батюшки», «батюшка-братец», «матушка», «старинушка», диалогические формулы просторечия: «слышь ты», «изволишь видеть», «полно врать» (в значении «довольно»), «подлинно», «беда, да и только» и пр., а особенно соответственно подобранные поговорки: «ни стать, ни сесть, ни дух перевести», «муж за плетку, а жена за наряды», «дай бог любовь да совет», «частый гребень, да веник, да алтын денег» и т. д.

При этом исторические персонажи делятся на две категории: одни—причастные к старорусской культуре, к исконным формам русской речи, другие—тронутые европейской цивилизацией.

Последние говорят на несколько ином языке, более литературном (хотя и в их языке присутствуют и формулы просторечия и поговорки, но с меньшим национальным колоритом). Эти две речевые стихии очень заметны уже в «Борисе Годунове» — произведении, в котором принцип индивидуализации не так еще резко проведен и где речи героев в большей степени подчинены общему историческому колориту, своеобразной важной простоте, с которой связывалось представление о древнерусском укладе жизни. В «Борисе Годунове» это противопоставление русского европейскому особенно заметно в различии языка польских и русских сцен, в «Арапе Петра Великого» европейским колоритом окрашен не только язык первых (парижских) сцен, но и язык диалогов и размышлений Корсакова, Ибрагима. Если речь Корсакова несколько утрирована, сигналом чего являются отдельные французские выражения («Entre nous», «Que diable est-ce que tout cela» *), то речь Ибрагима хотя и лишена утрировки, однако в значительной степени более книжна, чем речь остальных персонажей. Вот, например, его размышления: «Отказавшись навек от милых заблуждений, я выбрал иные обольщения — более существенные» (VIII, 27). Диалоги Ибрагима и Корсакова резко отличаются и лексикой, и фразеологией, и синтаксисом от речей князя Лыкова и его домашних. В «Капитанской дочке» точно так же речи Швабрина не похожи на речи прочих действующих лиц.

Обратимся к иным формам стилизации. В поэзии 20-х годов и даже позднее большое место занимали произведения, окрашенные «восточным колоритом». В романтический период написаны «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», в период после начала работы над «Евгением Онегиным» — «Подражания Корану», «В прохладе сладостной фонтанов...» и некоторые другие. Забота о восточном стиле заметна в данных произведениях. Так, «Кавказский пленник» изобилует восточными словами, поясняемыми в примечаниях автора. Слова эти ныне не кажутся экзотическими, вероятно, иначе обстояло дело в начале 20-х годов прошлого столетия, иначе необъяснимы были бы эти примечания. Но, по существу, только этими словами-сигналами и ограничилась стилизация первой романтической поэмы. Гораздо более пронизана «восточным колоритом» вторая поэма — «Бахчисарайский фонтан», но и здесь этот колорит более заключен в описаниях, чем в самом языке. Стилизованной является только вставная песня. В тексте самой поэмы имеется несколько слов-сигналов, но любопытно, что они не выходят за пределы

общеевропейской «восточной» лексики. Таковы слова: «факир», «гарем», «гяур», «эвнух», «чубук», «шербет», «Алкоран», однако все они уже давно получили право гражданства не только в русском, но и в любом европейском языке. Этого еще нельзя было сказать про лексику «Кавказского пленника», где слова: «аул», «уздень», «сакля», «чихирь» — не принадлежали к международному запасу восточных слов.

Достаточно обратиться к тексту «Абидосской невесты» и других поэм Байрона, чтобы убедиться, что все эти слова уже вошли в европейский обиход «восточной» поэзии; Пушкин отнюдь не стремился поразить читателя редкими образцами восточной речи[55]. По этому поводу можно напомнить отрицательное отношение Пушкина к восточному слогу. Еще в «Гавриилиаде» мы встречаем иронический стих, сопровождающий пародию на псалмы:

Творец любил восточный, пестрый слог...

И Пушкин писал Вяземскому, услышав, что Жуковский собирается переводить Т. Мура (2 января 1822 года): «Жуковский меня бесит — что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению?» (XIII, 34). Более полно Пушкин разъяснил это в другом письме Вяземскому по поводу «Бахчисарайского фонтана» (март — апрель 1825 года): «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Кстати еще — знаешь, почему я не люблю Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета.— Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен в «Гяуре», в «Абидосской невесте» и проч.» (XIII, 160).

Поэтому у Пушкина нет нигде перегрузки «восточным колоритом». В «Подражаниях Корану», кроме нескольких формул, мы не встретим никакого стремления копировать дух и слог Магомета. Пушкин далеко уходит от текста выбранных им отрывков Корана, влагая в свои переложения свои лирические темы и свою фразеологию, не воспроизводящую фразеологии того перевода, которым он пользовался (русский перевод Веревкина).

Исключением является стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов...» (посвященное А. Мицкевичу как автору

«Крымских сонетов»), пронизанное украшениями «восточного слога»[56]:

В прохладе сладостной фонтанов
И стен, обрызганных кругом,
Поэт, бывало, тешил ханов
Стихов гремучим жемчугом.

На нити праздного веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости златой.

Любили Крым сыны Саади,
Порой восточный краснобай
Здесь развивал свои тетради
И удивлял Бахчисарай.

Метафорическая система этих стихов воспроизводит восточный стиль почти документально. Достаточно сопоставить с ними текст, принадлежащий крымскому поэту и относящийся к 1764 году: «Смотри! Этот увеселительный дворец, созданный великим умом хана, оправдывает мою хвалебную песнь. Это здание его радушием, подобно солнечному сиянию, озарило Бахчисарай. Смотря на живописную картину дворца, ты подумаешь, что это жилище гурий, что красавицы сообщили ему прелесть, что это нитка морского жемчуга, неслыханный алмаз! Смотри! вот предмет, достойный золотого пера»[57]. Однако нетрудно уловить иронические ноты в пушкинской стилизации («восточный краснобай»), объясняемые тем, что Пушкин адресует свои стихи тому, кто в своих стихах воспроизводил восточный стиль без той сдержанности, какая свойственна была Пушкину.

Характерна система перевода, которую применил Пушкин в прозаической передаче романса Д. Туманишвили. Приводя его во второй главе «Путешествия в Арзрум», Пушкин сопроводил следующими словами:

«Голос песен грузинских приятен. Мне перевели одну из них слово в слово, она кажется сложена в новейшее время, в ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство» (VIII, 457—458).

В бумагах Пушкина сохранился буквальный перевод песни, сделанный лицом, плохо владевшим русским языком. Но Пушкин не удовольствовался тем, что придал литературную форму, он

сократил стихотворение, устранив повторения и совершенно исключив одну строфу, по-видимому находя, что заключающаяся в ней «бессмыслица» поэтического достоинства не имеет. Вот эта строфа в том переводе, которым располагал Пушкин:

Упоенная сладким триаком,
Приведенная оным в исступление,
От тебя, красавица, миры воспламеняющая,
От тебя ожидаю жизни, бессмертная...

С другой стороны, характерно, что из двух параллельных переводов одного стиха, данных переводчиком: «юная луна» и «двухнедельная луна», Пушкин избрал более оригинальный и напечатал: «от тебя, луна двунедельная»[58].

В том же «Путешествии в Арзрум» Пушкин напечатал «начало сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглу», представляющее, по всем вероятиям, мистификацию и являющееся оригинальным стихотворением Пушкина. И здесь в качестве документальной лексики мы встречаем тот же репертуар слов, что и в «Бахчисарайском фонтане»: «гяуры», «харемы», «евнух», а в рукописной редакции еще: «Алла велик». К этим, освященным общеевропейской поэзией, словам Пушкин присоединил еще слово, вывезенное им с Кавказа: «джигит». И здесь стилизация сводится к общему тону и образной системе, без попыток имитировать стилистическую ткань восточной поэзии; в этом отношении данное стихотворение сильно отличается от стихотворения, посвященного Мицкевичу. Но здесь нет и элемента иронии.

Итак, в области ориентализма Пушкин уклоняется от соблазна документально-натуралистической стилизации и, отступая в этом от общей традиции, пользуется ориентальными элементами стиля лишь как выразительными средствами для воплощения собственных лирических настроений, строго ограничивая себя в обращении к «роскошной» стилистической фантазии Востока. Только как сигнал появляются в его стихах, и то в умеренном количестве, цитатные слова и метафоры. Совершенно то же можно сказать и о библейском стиле, примененном в стихотворениях «Пророк», «В крови горит огонь желанья...», «Вертоград моей сестры...» и «Подражания Корану», писанных в стиле русской традиции переложения псалмов.

В сфере речевой характеристики героев обратимся к случаям, вызывающим наиболее заметные уклонения от нормальной лите-

ратурной речи. Таковы случаи передачи речи иностранцев или иностранной речи вообще. В этом отношении у Пушкина заметна большая сдержанность. Достаточно вспомнить «Войну и мир» Л. Толстого, где целые диалоги выдерживаются на французском языке, натуралистически воспроизводящем речь офранцуженных представителей русского дворянского общества. Пушкин, который в личной жизни гораздо чаще был принужден обращаться к французскому языку и в устной и в письменной форме, вовсе не стремился к воспроизведению иностранной речи действующих лиц. Вот, например, сцена знакомства Гринева с Швабриным в «Капитанской дочке»:

«На другой день поутру я только что стал одеваться, как дверь отворилась и ко мне вошел молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым. „Извините меня,—сказал он мне по-французски,—что я без церемонии прихожу с вами познакомиться...“» (XIII, 296).

Лишь отдельные слова-сигналы позволяет себе Пушкин вводить в передачу иностранной речи. Ср. в «Египетских ночах»:

«— Что вам надобно?—спросил его Чарский на французском языке.

— Signor,—ответил иностранец с низкими поклонами.—Lei voglia perdonarini se...*

Чарский не предложил ему стула и встал сам, разговор продолжался на итальянском языке.

— Я неаполитанский художник,—говорил незнакомый,—обстоятельства принудили меня оставить отечество...» (XIII, 265).

Таковы же диалоги Дефоржа и Дубровского:

«Ma foi, mon officeit...** я слыхал о нем мало доброго. Сказывают, что он барин гордый и своенравный, жестокий в обращении со своими домашними, что никто не может с ним ужиться, что все трепещут при его имени, что с учителями (avec les out-chitels) он не церемонится, и уже двух засек до смерти» (VIII, 200).

Мы видим, что Пушкин даже не очень заботится о полном соблюдении «переводческого» стиля, допуская выражения, не имеющие точного словесного эквивалента на языке говорящего («засек»), но, с другой стороны, иногда дает ощутить язык отдельными идиомами, сохраняя их в подлинной форме: «...и когда еду в Париж и пускаюсь в коммерческие обороты» (VIII, 200).

Документальность в передаче диалога сохраняется лишь там,

где она вызывается прямой необходимостью, и при этом не без комической окраски соответствующих мест:

«— Гм, гм, нельзя ли, мусье, переночевать мне в вашей конурке, потому что, извольте видеть...

— Que désire monsieur?*— спросил Дефорж, учтиво ему поклонившись.

— Эк беда, ты, мусье, по-русски еще не выучился. Же ве, муа, ше ву куше, понимаешь ли?» (VIII, 197—198).

Лишь в одной области Пушкин сохраняет иностранный текст — в передаче письменного документа. Мы видели это в стилизации исторических документов (ср., например, цитаты из летописных записей дьячка в «Истории села Горюхина»). Точно так же в «Рославлеве», который писан Пушкиным как перевод французских записок дамы, записка m-me de Staël сообщена по-французски.

Этот «перевод» записок дамы вовсе не стилизован под переводческий слог, хотя при его появлении в «Современнике» он и сопровождался припиской «с французского». На это указывает, в частности, внедрение слова-сигнала в реплику рассказчицы: «Что с тобою сделалось, ma chère? Пушкин вовсе не считал непереводимым данное обращение, потому что двумя строками ниже читаем: «Ах, милая,— отвечала Полина». Другое дело фраза: «Ждали от нее поминутно bon-mot»**. Здесь bon-mot можно рассматривать как варваризм, усвоенный в неизменном виде русской речью. К этому же типу варваризмов относятся в том же «Рославлеве» слова «théâtre de Société»*** и «proverbes»****. Разница лишь та, что эти последние слова характеризуют более узкую среду с ее фразеологией верхушечного жаргона, в то время как bon-mot было усвоено в гораздо более широких кругах. Ср. в «Графе Нулине»:

С bon-mots парижского двора...

По тем же принципам строит Пушкин передачу речи иностранцев, плохо владеющих русской речью. Таков, например, Андрей Карлович, оренбургский генерал, в «Капитанской дочке». Мы читаем: «...в его речи сильно отзывался немецкий выговор». И далее этот выговор передается в его прямой речи: «Поже мой! — сказал он.— Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец! Ах, фремя, фремя!» Но в дальнейшем Пушкин пользуется этим акцентом для того, чтобы отличить текст письма Андрея Гринева от собствен-

ной его речи, хотя письмо это дано в чтении того же Андрея Карловича: «„Милостивый государь Андрей Карлович, надеюсь, что ваше превосходительство..." Это что за серемонии? Фуй, как ему не софестно!...» И далее: «„...держать в ежовых рукавицах..." Что такое ешовы рукавиц? Это, должно быть, русска поговорк... Что такое „дершать в ешовых рукавицах?"—повторил он, обращаясь ко мне» (VIII, 292). Таким образом, акцент характеризует не столько произношение в его натуральной форме, сколько принадлежность текста (а следовательно, и стиля) тому или иному субъекту речи. Поэтому выражение «держать в ежовых рукавицах» звучит иначе в качестве цитаты, чем в качестве вопроса, хотя бы и из тех же самых уст.

Но передача акцента здесь и кончается. Последний раз так передано повторенное выражение «ешовы рукавицы», в остальном речь генерала орфоэпически нормальна. И в дальнейшем речь генерала уже дается без акцента и без каких-либо существенных ошибок, если не считать особенностей фразеологии, свойственной иностранцу (например, в десятой главе: «надобно взять терпение»—галлицизм). В том же романе встречаем имитацию речи Бопре в словах Савельича: «Мадам, же ву при, водкю» (VIII, 284). Вообще же Пушкин избегал воспроизведения внешних особенностей речи. Так, в «Гробовщике» слова немца-сапожника приведены так: «Извините, любезный сосед,—сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем,—извините, что я вам помешал» (VIII, 90). И дальнейшие слова ни в чем не нарушают литературной нормы. Оригинальное выражение «мертвый без гроба не живет» не может быть отнесено за счет искажения русского языка: оно сохраняет свой комизм при переводе на любой язык. Пример искаженного русского языка мы находим в «Путешествии в Арзрум» (разговор с калмычкой), но и там не в форме передачи произношения, а в грамматических и лексических оборотах: «Сколько тебе лет?»—«Десять и восемь».—«Что ты шьешь?»—«Портка».—«Кому?»—«Себя» (VIII, 446)[59].

Любопытнее всего приемы передачи крестьянской речи. Передача фонетических особенностей диалекта у Пушкина исключительно редка. Так, в рукописи «Барышни-крестьянки» мы читаем: «А по-здешнему я говорить умею прекрасно: цаво! не хоцу» (VIII, 671). В печати последние слова не появились. В описании горюхинского говора Пушкин ограничивается следующим:

«Язык горюхинский есть решительно отрасль славянского, но столь же разнится от него, как и русский. Он исполнен сокращениями и усечениями — некоторые буквы в нем уничтожены и заменены другими. Однако же великороссиянину легко понять горюхинца и обратно». В рукописи было: «Однако ж русскому легче понять горюхинца, нежели горюхинцу русского, особенно воспитанного в** университете» (VIII, 135, 708). Для внешней характеристики крестьянской речи Пушкин довольствуется небольшим количеством слов-сигналов из разряда народного просторечия: «вишь», «нонче», «отколе», «те» (тебе), «баишь» и т. п.[60] Но основной источник характеристики народной речи — это фразеология, преимущественно в форме поговорок и пословиц. Известен интерес Пушкина к пословицам, в которых он видел не только отражение народной мудрости, но и памятники исторической жизни народа.

Элементы подобной характеристики народной речи имеются уже в «Евгении Онегине». Таковы отдельные (хотя и скупые) речения няни:

А нынче все мне тёмно, Таня,
Что знала, то забыла. Да,
Пришла худая череда!..

Лицо твое как маков цвет...

Ты знаешь, непонятна я...

Речь Анисьи в седьмой главе характеризуется употреблением нескольких архаичных глагольных форм, уже выходивших из литературного применения:

Здесь барин сиживал один,

Здесь с ним обедывал зимою
Покойный Ленский, наш сосед.

Но основная характеристика (в той же строфе) заключается в специфической фразеологии дворовой челяди:

Здесь почивал он, кофей кушал...
Играть изволил в дурачки.

Поговорочной характеристики народной речи особенно много в прозаических произведениях Пушкина. Поговорками пересыпает речь Екимовна в «Арапе Петра Великого». В диалоге Самсона Вырина и Минского в «Станционном смотрителе»

Вырин говорит: «Что с возу упало, то пропало». Минский в тон ему отвечает книжной формулой: «Что сделано, того не воротишь» (VIII, 103).

Особенно ясна система характеристики в диалоге кучера Антона с Владимиром Дубровским в третьей главе «Дубровского»:

«— Скажи, пожалуйста, Антон, какое дело у отца моего к Троекуровым?

— А бог их ведает, батюшка Владимир Андреевич... Барин, слышь, не поладил с Кирилом Петровичем, а тот и подал в суд, хотя почасту он сам себе судия. Не наше холопье дело разбирать барские воли, а ей-богу, напрасно батюшка ваш пошел на Кирила Петровича, плетью обуха не перешибешь.

— Так, видно, этот Кирила Петрович у вас делает, что хочет?

— И вестимо, барин: заседателя, слышь, он и в грош не ставит, исправник у него на посылках. Господа съезжаются к нему на поклон, и то сказать, было бы корыто, а свиньи-то будут» (VIII, 174).

Здесь сквозь своеобразную дворовую куртуазность пробивается совершенно откровенное презрение крепостного крестьянина к барам, и последняя поговорка более характеризует говорящего, чем все остальное.

В статье «О предисловии г-на Лемонте к басням И. А. Крылова» Пушкин писал: «Конечно, ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочесть ему Крылова. Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов» (XI, 34). В пересыпанных поговорками речах действующих лиц Пушкин показывает и живописный способ выражаться, и то насмешливое лукавство, которое всегда находит словесную формулу, иносказательно содержащую оценку, подчас весьма резкую и суровую по существу.

Эти черты особенно ярко представлены в речевой характеристике Пугачева, начиная со сцены в умете с иносказательным диалогом Пугачева и хозяина постоялого двора и кончая последней встречей Гринева и Пугачева[61].

Значительную роль в характеристике народной речи играет

народнопоэтический словарь и фразеология. Вспомним хотя бы сказку, рассказанную Пугачевым Гриневу во время поездки в Белогорскую крепость. Эта лексика органически входит в речи народных персонажей. Тот же Пугачев говорит Гриневу: «Расскажи-ка мне теперь, какое дело тебе до той девушки, которую Швабрин обижает? Уж не зазноба ли сердцу молодецкому? а?» (VIII, 350). Такова же речь Татьяны Афанасьевны в «Арапе Петра Великого». Татьяна Афанасьевна говорит по-старинному, исконным русским языком: «Девушка на выданье, а каков сват, таков и жених,—дай бог любовь да совет, а чести много» (VIII, 25). В этой же речевой системе, но с естественным усилением благодаря стихотворной форме написаны речи действующих лиц «Русалки»:

Веселую мы свадебку сыграли,
Ну, здравствуй, князь с княгиней молодой.
Дай бог вам жить в любови да совете,
А нам у вас почаще пировать.
Что ж, красные девицы, вы примолкли?
Что ж, белые лебедушки, притихли?

Народнопоэтическая стихия языка, естественно, отразилась в сказках и песенных подражаниях народному творчеству, от опытов второй половины 20-х годов до цикла «Песен западных славян». Но этим далеко не ограничивается обращение Пушкина к фольклору. Он писал:

«Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка. Критики наши напрасно ими презирают» («Опровержение на критики», 1830, XI, 147).

Замечание это вызвано нападками критики на сон Татьяны, построенный на образной системе народных песен и сказок, но значение его шире. Даже простое воспроизведение приемов народной поэзии у Пушкина мы встречаем и там, где нет непосредственной стилизации. Так, характерная форма отрицательных сравнений применена Пушкиным в «Братьях разбойниках» и в «Полтаве». Но, конечно, изучение песен и сказок наложило и более глубокую печать на язык Пушкина. Именно язык народной поэзии был для Пушкина источником его суждений о том, какое слово, выражение или оборот являются коренными русскими.

7

Итак, мы видим, что в характеристике речи Пушкин редко выходил за пределы общелитературной нормы и в расширении словарного состава литературного языка ставил себе строгие пределы. Зато в поставленных пределах Пушкин находил все необходимое разнообразие средств выражения. Расширив словарь и фразеологию путем заимствований, с одной стороны, из книжной речи, а с другой — из просторечия, Пушкин имел возможность обрисовать любой характер в его индивидуальных и социальных чертах, не прибегая к натуралистической имитации внешних особенностей речи.

Вот, например, речевой портрет старой московской барыни, данный в первой ее реплике: «Помилуй, мать моя, да ты собираешься в дорогу! куда тебя бог несет?» («Роман на Кавказских водах», VIII, 412). Характерен строй речи старой графини в «Пиковой даме»: «И, мой милый! Что в ней хорошего? Такова ли была ее бабушка, княгиня Дарья Петровна?.. Кстати: я чай, она уж очень постарела, княгиня Дарья Петровна?» Или: «Вы всегда говорите наобум! Отворите форточку. Так и есть: ветер! и прехолодный! Отложить карету! Лизанька, мы не поедем: нечего было и наряжаться» (VIII, 231, 233). В резком противоречии с такой структурой речи находятся слова русского немца Германна: «Игра занимает меня сильно, но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (VIII, 227; здесь книжность подчеркнута употреблением прилагательных в функции существительных); «Если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери — всем, что ни есть святого в жизни,— не откажите мне в моей просьбе! — откройте мне вашу тайну! — что вам в ней?..» (VIII, 241; книжность подчеркнута анафорической цепью придаточных предложений).

Или вот характерные размышления Евгения в «Медном всаднике» (ч. 1):

Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят...

Это разнообразие тона, характеризующее говорящего, отражается не только на строе и фразеологии прямой речи персонажей, но и на повествовательной речи. Стилистической системой выражений Пушкин характеризует рассказчика. Это ясно уже в первом большом произведении, в «Руслане и Людмиле», где образ рассказчика играет организующую роль. Очень ярка стилистическая система беседы в «Евгении Онегине». В прозе Пушкин часто ведет повествование от имени рассказчика. Очень сложно построены в этом отношении «Повести Белкина», где на речь одного рассказчика налагается речь другого. Белкин пересказывает анекдоты, рассказанные ему разными лицами, причем индивидуальность рассказчиков от пересказывания не стирается. Дело усложняется тем, что сами действующие лица (в «Выстреле», в «Станционном смотрителе») выступают в качестве рассказчиков, сохраняя свой характер. Поэтому язык Пушкина никогда не нейтрален, всегда в нем отражаются черты той или иной индивидуальности, и самый слог повествования выражает отношение рассказчика к предмету рассказа.

Уже приходилось говорить о том, что Пушкин различно разрешает задачу стилистической окраски, в зависимости от того, приводит ли он документ (или то, что в повествовании выдается за документ), или сообщение облекается в речь автора, хотя бы и приводящего чужие слова. Это соотношение между «документом» и повествованием очень существенно для Пушкина. Так, в системе повестей Белкина имеется один такой документ: письмо помещика села Ненарадова с краткими сведениями о Белкине. В нем гораздо более стилизации, заботы о том, чтобы произвести впечатление подлинности, чем в самих повестях. Как и в большинстве подобных случаев, и данный документ является образцом пушкинского юмора. В нем весьма красочно рисуется образ провинциального помещика.

Соотношение между пересказом и документом было для Пушкина средством особых стилистических эффектов. Если обратиться к «Евгению Онегину», то здесь приметой авторского голоса служит строфическое построение романа. Онегинская строфа является как бы ритмическим выражением голоса автора. Все, что вне строфического построения, представляется как бы документом. Это ритмическое выделение документа из общего тона практиковалось в литературе и до Пушкина и после Пушкина, особенно в стихотворной драме, где, например, письма и песни выделялись из общей системы стиха. Так и в «Евгении

Онегине» письма Татьяны и Онегина, писанные вольным ямбом, выдаются за подлинные документы и с них снимается голос автора. Предполагается, что читатель узнает их не в процессе рассказа, а помимо автора читает их сам.

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
....
...Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный...

Точно так же сообщает Пушкин письмо Онегина:

Вот вам письмо его точь-в-точь.

И в обоих случаях эти письма даются как образцы искренних признаний, которые автор не берется оценивать и критиковать, предоставляя это самому читателю. Та интонация непринужденной интимной беседы с читателем, которая господствует на протяжении всего романа, как бы прерывается, когда на его страницах появляются эти письма.

Совсем иначе введены в роман предсмертные стихи Ленского. Мы их слышим как бы с голоса автора и, конечно, не можем освободиться от впечатления иронического их прочтения. Об этом ироническом отношении к стихам Ленского Пушкин предупреждает заранее:

Берет перо; его стихи,
Полны любовной чепухи,
Звучат и льются...

Чтобы подчеркнуть то, что документ (стихи) не является самостоятельным, а органически входит в ткань рассказа и что голос автора не умолкает, Пушкин начинает элегию Ленского не с начала строфы. Первые ее рифмы повторяют рифмы повествовательной речи:

Стихи на случай сохранились;
Я их имею; вот они:
«Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?..»

И далее Пушкин влагает в уста Ленского общие места элегий

20-х годов. Эти стихи он только цитирует, не доводя до конца цитаты.

Так он писал *темно* и *вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?)
И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою
На модном слове *идеал*,
Тихонько Ленский задремал...

В приведенных Пушкиным стихах слова «идеал» не было; этим подчеркивается, что стихи приведены не полностью: или не до конца, или на выдержку отдельными цитатами. Все это создает впечатление стихов не в их собственной интонации, а с голоса рассказчика, с голоса иронического. Стихи Ленского превращаются в пародию на романтизм начала 20-х годов, тот романтизм, преодолевая который Пушкин и приступил к созданию «Евгения Онегина». Весь облик Ленского носит на себе черты романтизма, который решительно отвергался Пушкиным в период создания романа.

Именно сочетание присущего романтическому стихотворению тона с тоном автора и придает определенный полемический смысл всему эпизоду с Ленским. Между тем сама по себе пародия так натуральна, так похожа на оригинал, что дает достаточный материал для того, чтобы сентиментально или романтически настроенный читатель мог умиляться, читая этот набор истертых образов и затасканных мотивов. Для читателей 20-х годов, когда писалась и вышла в свет шестая глава «Евгения Онегина», был понятен пародируемый фон: в литературной критике тех лет насмешки над избитыми темами и образами элегической поэзии встречались часто,—это было время, когда утверждались начальные опыты реалистической литературы, пришедшей на смену сентиментальному романтизму, что и определяло борьбу. Впоследствии эта полемика стала менее памятной и менее понятной читателю. Элегии 20-х годов были забыты и для многих сохранились только в форме стихов Ленского. Вот почему для либреттиста оперы Чайковского стихи Ленского показались удачным текстом к сентиментальной арии, тем более что в оперной форме стилистические краски смещаются и пародия воспринимается как патетическое произведение, не допускающее к себе иронического

отношения. Так пародия Пушкина могла превратиться в меланхолическое теноровое ариозо.

Из этого примера мы видим, как существенно было для Пушкина сочетание голоса героя с голосом автора-повествователя. Но достигать такой своеобразной стилистической полифонии возможно было не средствами натуралистического воспроизведения чужой речи, а только сочетанием слов и фразеологических оборотов, богатых смысловыми и эмоциональными ассоциациями, приобретенными в бытовом употреблении, в литературе, в исторических судьбах того или иного слова и выражения.

Отсюда стремление Пушкина к стилистической индивидуализации каждого слова, изъятию его из общих категорий стилистического порядка, из единообразно окрашенных «слоев» языка. Предмет речи и сопутствующее ему переживание определяло выбор наиболее адекватного выражения в смысловом и стилистическом отношении.

Стилистическая окраска слова служила не только для обрисовки человеческого характера, но и для выражения своего отношения к идеям и предметам, служившим темой произведения. В этом отношении характерны стилистические контрасты в стихах Пушкина, иногда в выражении реально однозначном. Это именно контрасты, а не смешение слов разного стиля, так как эти контрасты появляются тогда, когда сталкиваются контрастирующие идеи или предмет показывается в разном к нему отношении. Так, в стихотворении «Зимнее утро» мы читаем:

Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Но немедленно, когда мысль покидает лежанку, «бурая кобылка» находит в языке поэта иное выражение:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня...

Точно так же в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?..», пока говорится о бытовой обстановке, и речь держится в соответствующем регистре:

Но если под вечер в печальное селенье,
Когда за шашками сижу я в уголке,

Приедет издали в кибитке иль возке
Нежданная семья: старушка, две девицы
(Две белокурые, две стройные сестрицы),—
Как оживляется глухая сторона!

И этот подъем настроения выражается сменой стилистических красок, и та же «девица» является в последнем стихе в ином словесном облике:

Как дева русская свежа в пыли снегов!

Характерным стилистическим контрастом окрашено стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...». Картина городского кладбища вызывает определенные чувства и соответствующий словарь:

По старом рогаче вдовицы плач амурный,
Ворами со столбов отвинченные урны...
....
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть, да бежать...

И совсем иначе дано описание сельского кладбища:

Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом:
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

Или вот смешение стилей, иронически обнаруживающих иносказание сатиры. Стихотворение «На выздоровление Лукулла» имеет подзаголовок «Подражание латинскому». И, согласно с этим подзаголовком, Пушкин вводит ряд выражений, которые не только своим реальным значением, но и стилистической окраской имитируют переводы древних поэтов:

Ты угасал, богач младой!..
Вздыхали верные рабы
И за тебя богов молили,
Не зная в страхе, что сулили
Им тайные судьбы.

Но дальше мы встречаем резкое столкновение двух стилей, обнажающее современный план сатиры:

Уже скупой его сургуч
Пятнал замки твоей конторы...

И далее, после торжественного славянизма, идет внутренняя речь наследника, переносящая читателя из Древнего Рима в современность:

Он мнил: «Теперь уж у вельмож
Не стану няньчить ребятишек...
....
И воровать уже забуду
Казенные дрова!»

И далее полное смешение:

Бодрится врач, подняв очки;
Гробовый мастер взоры клонит;
А вместе с ним приказчик гонит
Наследника в толчки.

Так противоречия реалий и стиля обнаруживают замысел сатиры на современника (Уварова).

Но таких смешений у Пушкина не так уже много. В большей части стихотворений общий тон выдержан, а потому и нельзя сказать, чтобы столкновение слов разного стиля было обязательной приметой поэзии Пушкина. Он избегал немотивированных столкновений разностильных слов, всегда оправдывая подобные контрасты соответствующим контрастом представлений и поэтических образов. Неоправданное столкновение противоречивых по стилю слов вовсе не было в манере Пушкина. Он повторял французскую поговорку (приписываемую то Фонтенелю, то Вольтеру): «Voilâ des mots qui hurlent de se trouver ensemble» (вот слова, которые рычат, когда их ставят вместе). Все это показывает, что ни о какой нейтрализации стилистической окраски слов в произведениях Пушкина не может быть и речи. Исторически сложившийся колорит слова был для Пушкина могучим средством прояснения мысли, ее конкретизации, ее образной выразительности. Один мемуарист приписывает Пушкину слова: «Разве человеческие лица, хотя они состоят из одинаковых частей, поэтому все отлиты в одну общую физиономию? А выражение не есть ли физиономия речи»[62]. Своеобразие каждого выражения и являлось целью стилистической работы Пушкина, но это своеобразие должно было отражать действительную характеристику человека, предмета, идеи и отношение автора к ним. Стилистиче-

ская окраска должна была явиться своеобразным продолжением реального значения слова. Пушкин меньше всего заботился о своеобразии своего стиля и не мог бы сказать о своем творчестве, подобно Баратынскому:

Не ослеплен я Музою моею...
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем...
(«Муза»)

Своеобразие языка и стиля Пушкина приходило само собой: он не искал его и не заботился о нем. Равно не подчинялся Пушкин нивелирующим традициям прошлого и не старался попасть в тон установившейся системы, жанра. В этом отношении он всегда считал себя романтиком, подразумевая под романтизмом свободу от схоластических традиций. Так, по поводу «Бориса Годунова» Пушкин писал:

«Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системою искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий — словом, написал трагедию истинно романтическую» («Письмо к издателю „Московского вестника“», 1828, XI, 67). Точно так же и в своей стилистической системе Пушкин отказывался от форм, утвержденных привычкой, и старался заменить их такой, которая бы давала верное изображение лиц, времени, характеров и событий в их историческом развитии.

До сих пор мы касались преимущественно лексики и фразеологии. То же самое можно сказать и об образной системе языка Пушкина (о тропах).

Репертуар метафор и сравнений был довольно точно ограничен в поэзии допушкинской поры. Это были либо олицетворения, либо мифологические образы, либо сопоставления фактов жизни со стихийными явлениями. Это была система классицизма; то же осталось и у романтиков, и, может быть, один Вяземский обращался к неожиданным метафорам и сравнениям для каламбуров и острословия[63].

Система сравнений Пушкина в лицейские годы характеризуется такими примерами:

И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках.
(«Воспоминания о Царском Селе»)

Как сумрак, дремлющий над бездною морскою,
На сердце горестном унынья мрак лежал.
(«Осгар»)

Он поднял меч... и с трепетом Эвлега
Падет на дерн, как клок летучий снега,
Метелицей отторженный от скал!
(«Эвлега»)

Но вдруг, как молнии стрела,
Зажглась в увядшем сердце младость...
(«К ней»)

Романтические поэмы выдержаны в том же стиле сравнений:

И гасну я, как пламень дымный,
Забытый средь пустых долин...
(«Кавказский пленник»)

Свободней грудь его вздыхает,
Живее строгое чело
Волненье сердца выражает.
Так бурны тучи отражает
Залива зыбкое стекло.
(«Бахчисарайский фонтан»)

К тому же типу присоединительного сравнения относится и следующее:

Нет, жены робкие Гирея,
Ни думать, ни желать не смея,
Цветут в унылой тишине...
Так аравийские цветы
Живут за стеклами теплицы...

К тем же тематическим образам относится сравнение:

Похвал не слушает она;
Как пальма, смятая грозою,
Поникла юной головою...

Тема стихийного бедствия применена в сравнении:

Давно ль? И что же! Тьмы татар
На Польшу хлынули рекою:
Не с столь ужасной быстротою
По жатве стелется пожар.
(«Бахчисарайский фонтан»)

Того же порядка развитые сравнения в «Цыганах»: сравнение «юной девы» с «вольной луной», сравнение одинокой телеги Алеко с раненым журавлем.

Но в реалистический период появляются иные сравнения, гораздо более конкретные и ощутимые, нарушающие канон привычных «украшений». Так, в «Евгении Онегине» читаем:

Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.

В заключение четвертой главы мы встречаем нарочитое противопоставление неожиданного (иронического) сравнения традиционному:

Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок...

Подобные сравнения встречаются и в лирике, начиная с середины 20-х годов, например в «Сцене из Фауста»:

На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслажденьем,
С неодолимым отвращеньем:
Так безрасчетный дуралей,
Вотще решась на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело...

И этой системе сравнений Пушкин не изменял до последних дней. В стихотворении «На выздоровление Лукулла», в первой строфе, еще имитирующей стиль латинской поэзии, читаем:

Уж смерть являлась за тобой
В дверях сеней твоих хрустальных.
Она, как втершийся с утра
Заимодавец терпеливый,
Торча в передней молчаливой,
Не трогалась с ковра.

Если мы обратимся к наиболее зрелому произведению Пушкина последних лет, к «Медному всаднику», то найдем там сравнения разных стилистических окрасок, в зависимости от тех

переживаний, которые сопровождают рассказ и которые хочет внушить читателю Пушкин.

В описании стихийных бедствий Пушкин обращается к тем бытовым явлениям, которые больше всего вызывают чувство беспокойства и тревоги:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постели беспокойной.

Вторая часть поэмы начинается с описания схлынувшей Невы. Тема сравнения уже была задана в описании наводнения:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна...

Этот образ грабителей здесь развивается:

Но вот, насытясь разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..
И грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.

Это сравнение еще дважды проходит в поэме:

...Торгаш отважный,
Не унывая, открывал
Невой ограбленный подвал...

О том же напоминает эпитет в стихах:

...Мятежный шум
Невы и ветров раздавался
В его ушах...

Определение «мятежный» вызвано стихом: «Своим любуясь возмущеньем».

Другой раз осенняя непогода вызывает такое сравнение:

...Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща пени
И льясь об гладкие ступени,
Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Но не все сравнения этого порядка. Имеются и более высокие (то есть более традиционные). Мы видели, что в романтическую пору в качестве темы сравнения Пушкин изображал пожар. Так и здесь кипение волн вызывает тему огня. Но выбором глагола Пушкин конкретизует это сравнение:

Еще кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь...

Точно так же сравнение с конем несколько отличается от обычных сравнений классического типа:

И тяжело Нева дышала,
Как с битвы прибежавший конь.

Значительно традиционнее сравнение Невы со зверем:

И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась...

Но и сравнение это поставлено в переломный момент повествования, требующий более высокого тона, более энергичного и лаконичного образа. И, наконец, когда наводнение достигает своего предела, Пушкин применяет наиболее торжественное, и в то же время архаическое, мифологическое сравнение в духе классической поэзии:

И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен.

Итак, мы видим, что Пушкин находил для каждой темы и для каждого характера свои изобразительные средства в языке, дополнявшие реальное значение выражения сопутствующим переживанием, отражавшим отношение говорящего к предмету речи и чувства, возбуждаемые этим предметом. Эти средства Пушкин находил в пределах общенационального языка, преимущественно в основном словарном фонде, откуда он черпал материал фразеологии в прямом и образном применении. Для

Пушкина слово—одновременно и объективный знак и оценка действительности.

Деятельность Пушкина содействовала раскрепощению письменного языка от тех пут, которые были наложены на него предшествовавшими литературными школами. Язык в этих условиях не мог отражать в своем внешнем проявлении всех выразительных возможностей, в нем заложенных. Пушкин содействовал освобождению этих возможностей.

Изменение стилистической системы письменного языка совершено Пушкиным не в порядке филологического эксперимента. Его деятельность в области языка и стиля неразрывно связана с его литературной деятельностью и непосредственно из нее вытекает. Язык был для Пушкина орудием его воздействия на общество, и именно как орудие общения он его совершенствовал. В основном стиль Пушкина вполне определился, когда определилось направление его творчества. Преодолевая традиции и в то же время усваивая их, вооружаясь вековым опытом, Пушкин шел вперед, намечая новые пути в литературе. Смысл его литературной деятельности зрелого периода дан в краткой формуле: «Пушкин—поэт действительности» (XI, 104)[64]—так подводил он итоги последнего этапа своего творчества в 1830 году.

Новое литературное направление—реализм,—идущее от Пушкина в лице его непосредственного ученика Гоголя и всей плеяды русских писателей 30-х и 40-х годов, обеспечило за русской литературой ведущее положение в мировой литературе. И этим мы обязаны в первую очередь Пушкину. В основе пушкинского реализма лежат принципы народности, историзма, гуманизма. Народность Пушкина—в преодолении классовой, дворянской литературы его непосредственных учителей. Пушкин пишет не от имени своего класса и не для своего класса. Он стремится выразить мысли, чувства и чаяния своего народа и обращает свой голос ко всему народу. Историзм Пушкина—в изображении настоящего на основе познания исторических судеб народа. Гуманизм Пушкина основан на познании человека, на борьбе за его достоинство, за его права, за гражданскую свободу. Для Пушкина руководящим было правило: «Стезею правды бодро следуй». Всем своим существом он стремился к будущему и приветствовал грядущие поколения. И он угадывал ростки этого будущего и сумел в своем творчестве опередить свой век. Многое в поэзии Пушкина раскрылось в полной ясности уже после его смерти.

Перечисленные черты отразились и в работе Пушкина над литературным языком. Он не отрекся от исторического наследия, от накопленного веками опыта: в исторических судьбах языка он видел источник его гибкости и богатства. Он отрицал застывшие формы, он устранял сковывавшие язык путы, и под его пером язык приобрел свободу в дальнейшем непрерывном развитии, усовершенствовании, обогащении, в неуклонном поступательном движении. И наследники Пушкина, приняв его наследство, пошли дальше по пути, им означенному.

Художественная литература, поэзия — один из могучих двигателей в развитии языка. Творчество Пушкина является наиболее заметным этапом в истории литературного языка позднейшего периода его развития. Его стилистическая система органически влилась в дальнейший языковый процесс. Эта стилистическая система исходила из принципов реализма, явившегося, в свою очередь, основой развития русской литературы, принципом, которому литература наша не изменяла никогда.

ПЕРЕВОДЫ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ

С. 516 * С любовью (*ит.*).

С. 534 * Я взвил революционный вихрь,
Я надел красный колпак на старый словарь.
Нет больше слов-сенаторов! Нет подлых слов!
Я поднял бурю в чернильнице... (*фр.*).

** Ужасная проповедь! Силленс, гипаллага, литота
Дрожат; я поднялся к пределам Аристотеля
И провозгласил слова равными, свободными, совершеннолетними.

*** Я снял с шеи удивленного пса его ошейник
Эпитетов, в траве в тени кустарника
Я породнил корову и телицу...
Я сделал более того: я разбил железные кандалы,
Связывавшие народное слово, и вернул из ада
Все осажденные старые слова, погребальные легионы;
Я раздавил извивы перифраза... (*фр.*).

С. 540 * «Между нами», «Что за чертовщина все это?» *(фр.)*.

С. 544 * Синьор... Простите меня, пожалуйста, если... *(ит.)*.

** Право, господин офицер... *(фр.)*.

С. 545 * Чего изволите? *(фр.)*.

** Остроты *(фр.)*.

*** Светский театр (домашний, любительский) *(фр.)*.

**** Пословицы *(фр.)*.

С. 567 * Теперь позови мне начальника гаремной стражи («Абидосская невеста». I, 3) (*англ.*).
Оставил свою украшенную драгоценностями трубку (Там же, I, 8) (*англ.*).
Где, казалось, не было шербета (Там же, II, 8) (*англ.*).
** Даже факир не стал бы ждать там («Гяур«) (*англ.*).
А затем евнухи его высочества, черные и белые («Дон Жуан», V, 146) (*англ.*).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Пушкин В. Л. Соч. Спб., 1893. С. 70, 71.

[2] Шахматов А. А. Очерк современного русского языка. 3-е изд. М., 1936. С. 19—20.

[3] Ломоносов М. В. Собр. разных сочинений в стихах и в прозе. 2-е изд. М., 1757. Кн. 1. С. 83.

[4] Здесь и дальше ссылки на изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1949.

[5] Ломоносов М. В. Указ. соч. С. 3—4.

[6] У Лемонте: «Sa sociabilité européune».

[7] Ср. замечание на полях статьи П. А. Вяземского о В. А. Озерове: «Сумароков прекрасно знал по-русски (лучше, нежели Ломоносов)» (1826, XII, 219).

[8] Шишков А. С. Собр. соч. и переводов. Спб., 1825. Ч. 5. С. 33—261.

[9] Грот Я. Карамзин в истории русского литературного языка // Грот Я. Филологические изыскания. Спб., 1873. С. 106.

[10] Карамзин Н. М. Отчего в России мало авторских талантов? // Соч. 3-е изд. М., 1820. Т. 7. С. 217—218.

[11] Полярная звезда: Карманная книжка для любительниц и любителей русской словесности на 1823 год. Спб., 1823. С. 15.

[12] Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. Спб., 1822. С. 247—248.

[13] Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Спб., 1906. Т. 3. С. 36, 38.

[14] Карамзин Н. М. Соч. Т. 7. С. 218.

[15] Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 3. С. 74.

[16] Вяземский П. А. Полн. собр. соч., 1878. Т. 1. С. 50.

[17] Пушкин не признавал у Карамзина поэтического дарования. «Карамзин не поэт»,—писал он в заметках о «Слове о полку Игореве» (XII, 147—178).

[18] Сын отечества. 1818. Ч. 50. № 51. С. 282.

[19] Полярная звезда на 1823 год. С. 43.

[20] Полярная звезда на 1824 год. С. 51.

[21] Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. Спб., 1822. С. 282.

[22] Ср. отзыв Белинского: «Дмитриева можно назвать сотрудником и помощником Карамзина в деле преобразования русского языка и русской литературы: что Карамзин делал в отношении к прозе, то Дмитриев делал в отношении к стихотворству» (Полн. собр. соч. Спб., 1904. Т. 7. С. 17).

[23] Карамзин Н. М. Соч. Т. 8. С. 218.

[24] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 123—161.

[25] «Еще критика (Письмо к редактору)» // Вестн. Европы. 1820. № 11. С. 213—220. Долгое время автором этой статьи считали Каченовского. Теперь известно, что ее написал А. Г. Глаголев.

[26] Баллада П. А. Плетнева «Пастух».

[27] Вестн. Европы. 1820. № 11. С. 216.

[28] Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 139.

[29] Там же. С. 141.

[30] Вестн. Европы. 1820. № 11. С. 220.

[31] Сын отечества. 1820. Ч. 63. № 31. С. 232.

[32] Сын отечества. 1820. Ч. 64. № 38. С. 228.

[33] Орлов А. С. Пушкин—создатель русского литературного языка // Пушкин. Врем. Пушкинской комиссии. 1937. Вып. 3. С. 29.

[34] Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 412.

[35] Ашукин. Врем. Пушкинской комиссии. Вып. 3. С. 30.

[36] Зибель В. И. О лексике «Руслана и Людмилы» Пушкина // Рус. яз. и лит. в средней школе: метод. сб. Л., 1935. № 3. С. 11.

[37] Там же.

[38] Там же. С. 5.

[39] Там же. С. 7.

[40] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 45 и 175; ср. с. 204—207.

[41] Мнемозина: Собр. соч. в стихах и прозе/Изд. Одоевский В., Кюхельбекер В. Спб., 1824. Ч. 2. С. 34, 36, 38, 40.

[42] Мнемозина. Ч. 2. С. 30, 31.

[43] См. о ней выше, с. 352—353.

[44] Старина и новизна. Спб., 1902. Кн. 5. С. 47. Близость письма Баратынского к анонимной заметке о переводе «Адольфа» в «Литературной газете» заставляет предполагать, что Пушкин, редактировавший «Литературную газету», имел перед глазами это письмо, когда редактировал заметку о готовящемся переводе. Письмо датировано 20 декабря 1829 года, а заметка появилась в номере 1 января 1830 года. Однако трудно предположить, что эту заметку писал Баратынский: в ней цитируется еще не изданная тогда глава VII «Евгения Онегина». Об умонастроении Баратынского можно судить по тому же письму к Вяземскому. Сообщая о том, что он пишет поэму «Наложница» («Цыганка») и печатает из нее отрывок, Баратынский делает замечание: «Боюсь, не чересчур ли он романтический». В следующем письме (от 24 января 1830 года) Баратынский пишет Вяземскому: «Перифразы не имеют большого достоинства» (там же, с. 48).

[45] Мнемозина. Ч. 2. С. 30.

[46] Слово «стукот» находится в записи сказки «Жених пропадает 3 года» (1825); см.: Рукою Пушкина: Тр. Пушкинской комиссии. Л., 1935. С. 412.

[47] См. по этому поводу: Виноградов В. В. Из истории русской литературной лексики // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. М., 1947. Т. 52. С. 6—7.

[48] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 2. С. 469.

[49] Подробнее об «онегинской строфе» см. выше, в статье «Строфика Пушкина».

[50] Hugo V. Les Contemplations. 1856. V. 1. C. 28, 31.

[51] Радищев Н. Алеша Попович. М., 1801. С. 11, 14.

[52] Несколько иначе обстояло дело со смешением просторечия и церковнославянизмов, наблюдаемым в переводе «Илиады» Н. Гнедича. Там это соединение создавало впечатление некоей архаической простоты; но там отсутствовали вульгаризмы, зато допускались древнерусские и народнопоэтические слова.

[53] См., например, в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814): «аллеи», «кристалл», «лилея», «наяды», «герои», «лира», «мирт», «факел», «олива», «скальд», «арфа» и др., не говоря о мифологических именах (Беллона, Элизиум) и грецизмах церковно-религиозного порядка — «алтарь», политического — «скиптр», «тиран» и др.

[54] Любопытно, что, осудив выражение «столбовой дворянин» в романе, Пушкин в то же время считал его уместным в сказке в устах крестьянки:

Не хочу быть черной крестьянкой,
Хочу быть столбовою дворянкой.
(«Сказка о рыбаке и рыбке», 1833)

[55]

Now call me the chief of the Harem guard.
("The Bride of Abydos", 1, 3)
Resign'd his gem-adorn'd chibouque.
(Ib., I, 8)
That did not seem to hold sherbet.
(Ib., II, 8)*

Ср.:

Nor there the Fakir's self will wait.
("The Giaour")
And then his Highness' eunuchs, black and white.
("Don Juan", V, 146)**

Эти же слова мы находим у Пушкина в стихах, к Востоку не относящихся:

Докучным евнухом ты бродишь между муз...
Парнас не монастырь и не гарем печальный...
(«Послание цензору»)

[56] Измайлов Н. В. Мицкевич в стихах Пушкина (К интерпретации стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов») // Учен. зап. Чкаловского гос. пед. ин-та. 1952. Вып. 6. С. 172—214.

[57] Гернгросс В. (Всеволожский). Ханский дворец в Бахчисарае // Старые годы. 1912. Апрель. С. 3.

[58] Пушкин. Врем. Пушкинской комиссии. 1936. Вып. 2. С. 298—299.

[59] Редкий случай сохранения иноязычного оборота мы находим в переведенной из Мицкевича балладе «Воевода» (1833): «Пан мой, целить мне не можно». Для Пушкина в сочетании «не можно» ощущался не только полонизм, но и некоторый архаизм, ср.: «не можно было узнать с живым человеком» (Д. И. Фонвизин. Геройская добродетель и жизнь Сифа) и даже просторечие (см. в словаре В. И. Даля поговорку: «Где грустно да тошно, там сидеть не можно»).

[60] В воспроизведении живой речи Пушкин, по его выражению, не гнушался просторечием и широко применял его и в собственной речи и в прямой речи героев. Он писал по поводу «Бориса Годунова»: «Есть шутки грубые, сцены простонародные. Хорошо, если поэт может их избежать,— поэту не должно быть площадным из доброй воли,—если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным» («Набросок предисловия к „Борису Годунову“», 1830, XI, 141).

[61] См. мою статью «Пушкин и народность» (Лит. критик. 1940. № 5/6. С. 77—78);ср.: Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над «Капитанской дочкой» // Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 233—234.

[62] Бартенев П. К биографии Пушкина. М., 1885. Вып. 2. С. 147.

[63] Каламбуры и неожиданные сближения одинаково свойственны были и стихам и прозе Вяземского. В статье об Озерове читаем: «Новейшие, рабски следуя древним, приняли их мерку, не заботясь о выкройке их». Пушкин написал на полях статьи: «Перестань, не шали» (XII, 231). Аналогичное выражение Вяземский допустил в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану»: «Мы еще не имеем русского покроя в литературе» (Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1878. Т. 1. С. 169). «Благонамеренный» ответил эпиграммой (1824. Ч. 26. № 9. С. 220):

Поверь же мне, он гений—не портной:
Как мерит он своим аршином смело!
В покрое у него что за прием лихой! и т. д.

[64] Формула эта имеется в статье Пушкина: «Денница. Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем». Пушкин пересказывает суждение И. В. Киреевского в его «Обозрении русской словесности» за 1829 год. Киреевский писал, что для Пушкина «семена желанного будущего заключены в действительности настоящего».

ДЕСЯТАЯ ГЛАВА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»*

(История разгадки)

I. ЗАГАДКА

В 1906 г. в издании «Пушкин и его современники» (вып. IV) появилось составленное В. И. Срезневским описание рукописей майковского собрания. Описание предварено кратким введением, в котором между прочим говорится:

«В 1904 году Рукописное отделение библиотеки Академии наук обогатилось ценнейшим собранием автографов Пушкина, принесенным в дар Академии вдовой покойного Леонида Николаевича Майкова Александрой Алексеевной Майковой. При передаче в библиотеку своего дара жертвовательница поставила условием, чтобы право первого пользования пушкинскими материалами и опубликования их принадлежало Академии наук и чтобы опубликование это произошло в академическом издании Сочинений Пушкина, начатом Леонидом Николаевичем Майковым. Ввиду этого в представляемом ниже обозрении коллекции дано только сухое и краткое внешнее описание каждой рукописи без приведения каких бы то ни было выписок из неизвестных текстов или новых вариантов к текстам известным».

В таком описании, которым, по мнению автора, не было «нарушено желание жертвовательницы», значилось два загадочных пункта:

«37д) Наброски из Путешествия Онегина. Листок сероватой бумаги с клеймом 1823 г. Среди текста красная цифра 55».

«57) «Нечаянно пригретый славой...» и «Плешивый щеголь, враг труда...» (1830?). В четверку, 2 л. (1 л. перегну-

* Печатается по изданию: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии. С. 200—244. Впервые опубликовано в кн.: Лит. наследство. М., 1934. Т. 16/18. С. 379—420.— *Ред.*

тый пополам). На бумаге клеймо 1829 г. Красные цифры: 66, 67. Текст писан с внутренней стороны сложенного листа. Поправок почти нет; писано наскоро, многие слова недописаны, собственные имена обозначены буквами».

II. КЛЮЧ

Несмотря на завещание А. А. Майковой, в 1910 г. Академия решила нарушить волю жертвовательницы и раскрыть смысл этих двух пунктов, не дожидаясь выхода в свет соответствующих томов Академического издания. В XIII выпуске издания «Пушкин и его современники» появилась статья П. О. Морозова, сопровожденная факсимильным воспроизведением обоих документов. Статья называлась «Шифрованное стихотворение Пушкина» и представляла собой открытие ключа к шифру. Оказалось, что листок № 57, если его читать подряд, представлял собой бессмысленный набор стихов. Но в этом наборе мелькнули знакомые строки, напомнившие четверостишие из «Героя»:

Все он, все он — пришлец сей бранный,
Пред кем смирилися цари.
Сей ратник, вольностью венчанный,
Исчезнувший, как тень зари.

Морозов заметил, что стих, соответствующий первому стиху четверостишия, находится наверху правой страницы, второй — внизу правой, третий — наверху левой, четвертый — внизу левой. Тогда, разбив строки на четыре группы, Морозов начал их читать в той же последовательности, т. е. по стиху из группы. Получились законченные четверостишия. Некоторые неувязки легко было устранить. Первые четверостишия слагались, по-видимому, в законченное стихотворение, но начиная с пятого связь между четверостишиями утратилась, хотя смысл в общих чертах сохранялся. К сожалению, в четвертой группе стихов (нижняя половина левой страницы) оказалось меньше стихов, чем в остальных, и последние четыре четверостишия имели только по три стиха. Из них два последних совпали с начальными стихами двух строф, находившихся на одной стороне листка № 37д, т. е. того, который в описании В. И. Срезневского отнесен к путешествию Онегина. Морозов сделал следующее замечание, которое и повлекло за собой осмысление всего материала: «...стихи здесь (в отрывке 37д) написаны «онегинскими» строфами, что и отличает их от разобранного нами шифрованного текста; непосредствен-

ная их связь, по содержанию, с этим последним наводит на предположение, что и шифрованные отрывки также могут относиться к путешествию Онегина, которого поэт приводит в круг декабристов. Но в таком случае в отрывках недостает уже очень многих стихов, так как составить из них «онегинские» строфы совершенно невозможно». Надо отметить, что на обратной стороне того листка, на котором находились строфы, отнесенные к путешествию Онегина, была еще одна неполная строфа. Ее не было в шифрованном перечне. Морозов, транскрибируя этот листок, поставил ее на последнее место.

III. БЛУЖДАНИЯ

После статьи Морозова общее внимание было обращено на вновь открытое произведение. Интерес, возбужденный политической темой, заинтриговывающая любопытство зашифрованность стихов, неполная разгаданность документа—все это привлекало исследователей к данному стихотворению. Далеко не все, что появилось в печати после статьи Морозова, действительно ценно. Кое-что намечалось, но многое было совершенно фантастично. Итогом положительных достижений этой длительной дискуссии является публикация Гофмана в «Пропущенных строфах „Евгения Онегина"». Сейчас я остановлюсь на некоторых толкованиях, появившихся до выхода в свет работы Гофмана, т. е. до 1922 г.

Образцом такого хождения мимо темы является статья Д. Н. Соколова в XVI выпуске «Пушкин и его современники» (1913 г.). В этой статье автор останавливается на комментировании некоторых мест и на попытке реставрировать отдельные стихи. И то и другое делается им без успеха. Так, например, неудачны попытки прочесть стихи, не прочтенные Морозовым. Так, один стих Соколов читает:

Кинжал Лувеля пел Бирон.

Хотя у Пушкина нигде мы не находим французского произношения имени Байрона, а, с другой стороны, у Байрона нигде не воспет кинжал Лувеля, автор настаивает на своем чтении, так как в одном стихотворении Байрона 1815 г. говорится о политическом убийстве, и, следовательно, это стихотворение можно понимать как оправдание (за пять лет до события) убийства Лувелем герцога Беррийского. Это объяснение вполне фантастично; противоречит оно и тому факту, что стих этот находится в ряду стихов женского окончания, следовательно, никак не

может оканчиваться на ударяемый слог. Не слишком близки к истине и другие конъектуры автора, например в четверостишии, которое по его мнению должно читаться следующим образом:

Хвалил Тургенев, им внимая,
И, слово: раб не принимая,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

Но главная мысль Соколова заключается в том, что данное стихотворение является промежуточным звеном между отрывком 1823 г. «Недвижный страж...» и стихотворением 1830 г. «Герой». Черновиком к этому стихотворению Соколов считает набросок «Вещали книжники, тревожились цари». Сходство тем и клеймо 1823 г. являются для него основанием, чтобы интерполировать в стихотворение четверостишие из этого чернового наброска. Вот относящиеся к этому слова автора: «Едва ли возможно сомневаться, что неразобранное г. Якушкиным «большое стихотворение» есть первая редакция шифрованного, время написания которой черновиками письма Татьяны приурочивается к сентябрю 1824 г. В нем уже осуществлен переход от 6-стопного ямба «Отрывка» («Недвижный страж...») к 4-стопному. Выписанная г. Якушкиным строфа по содержанию подходит к строфе, где описываются волнения в Европе, а тревогам царей противополагается спокойствие имп. Александра».

Все эти соображения совершенно фантастичны. Отнесение первоначальной работы над стихами к 1824 г. (т. е. ко времени до декабрьского восстания) ни на чем не основано и противоречит всякой вероятности.

Гораздо больше положительного материала находится в статьях Н. О. Лернера, резюмированных им в примечаниях к отрывкам из десятой главы, напечатанным в шестом томе Сочинений Пушкина под редакцией Венгерова (1915 г.). Здесь уже стихи носят правильное название: «Из десятой (сожженной) главы „Евгения Онегина“». Лернер собрал все сведения о десятой главе, какие можно найти в мемуарной литературе. Он исправил некоторые чтения Морозова и дал новую композицию всего стихотворного текста. Общий порядок сохранен тот же, что и у Морозова. Первые 16 стихов даны в виде непрерывного текста подряд. После этого следуют отрывочные четверостишия и трехстишия; четверостишие «Авось, аренды забывая» почему-то изъято из общего ряда и дано в примечании. Но самое главное

изменение, сопровожденное примечанием, составляет перестановка последнего отрывка («Всё это были заговоры») перед отрывком «Друг Марса, Вакха и Венеры». Вот что пишет по этому поводу Лернер: «Как было нами доказано (Пушкин о декабристах: Необходимая поправка // Речь. 1913. № 155), Пушкин о Южном обществе говорит после Северного (раньше первая страница чернового листка неверно принималась за вторую и обратно), и говорит в ином тоне, чем о Северном». Этот аргумент характерен. Для первых расшифровщиков стихотворный текст Пушкина не обладал собственной последовательностью и представлялся в виде неоформленных отрывков, иногда идущих подряд, иногда отделенных друг от друга какими-то утраченными частями и вообще не внушающих доверия по своему расположению. Поэтому не ставили вопроса, почему именно так записал Пушкин свои стихи, и стремились внести порядок «по смыслу», приписывая Пушкину собственное осмысление отрывков. Хотя уже было известно, что перед нами строфы «Евгения Онегина», никто не думал делать вывода из этого, и задача реконструкции строф никем еще не была поставлена. Так дело обстояло и в 1919 г., когда В. Брюсов в выпуске «А. С. Пушкин. Стихотворения о свободе» (Народная библиотека. № 140) дал сводный, по возможности связный текст всего отрывка. Привожу этот текст целиком, чтобы показать, во-первых, во что складывалось представление о тексте к 1919 г., а во-вторых, для демонстрации совершенно безудержного произвола, характерного для редакторских приемов Брюсова:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.
Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Бонапартова шатра.
Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенелые народы,
Барклай, зима иль русский бог?
Но бог помог, стал ропот ниже,
И скоро силою вещей
Мы очутилися в Париже
И русский царь — главой царей.

Тряслися грозно Пиринеи,
Вулкан Неаполя пылал,
Безрукий князь друзьям Мореи
Из Кишинева уж мигал...
«Я всех уйму с моим народом!»
Наш царь в покое говорил...
....
Потешный полк Петра-титана
Дружина старых усачей,
Предавших некогда тирана
Свирепой шайке палачей,—
Россия присмирела снова,—
И пуще царь пошел кутить...
Но искры пламени иного
Уже издавна может быть...

Этот текст является извлечением из работ Морозова и Лернера. О прочем Брюсов пишет: «Далее сохранились лишь отрывочные строки, изображающие декабристов». Извлечения из этих черновых строк им даются в собственной, совершенно произвольной композиции:

Там Пестель доставал кинжал...
И, рать... набирая
Холоднокровный генерал
В союз свободы вербовал...
Исполнен дерзости и сил
Порыв событий торопил...
....
Там Кюхельбекер
Читал свои стихотворенья
Как обреченный обнажал
Цареубийственный кинжал...
....
Одну Россию в мире видя,
Лелея в ней свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал,
И, слово «рабство» ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян...
....
Везде беседы недовольных...
И постепенно сетью тайной
Россия...

Этот способ передачи подлинника, помимо произвола редактора, характеризует и господствовавшее представление о найден-

ных отрывках. Ключ Морозова послужил только к тому, чтобы разыскивать соседствующие друг с другом стихи, но вовсе не к тому, чтобы составить себе представление о целом. Две-три явных ошибки Пушкина при шифровке на фоне очевидной неполноты документа привели к убеждению, что Пушкин шифровал беспорядочно, неряшливо, непоследовательно, с пропусками. Всех смущало то, что первые шестнадцать стихов дают какой-то связный текст и, следовательно, свидетельствуют о цельности замысла и записи, а затем эта цельность распадается и имеются только бесформенные фрагменты. Именно на этом построены попытки перестановками восполнить неувязки. Для разрешения этой путаницы требовался новый ключ.

IV. ВТОРАЯ РАЗГАДКА

Окончательным разъяснением всего вопроса явился доклад С. М. Бонди в Пушкинском семинаре при Петроградском университете. Доклад этот остался ненапечатанным, но на него ссылается М. Гофман в «Неизданных строфах „Евгения Онегина"» (1922 г.) как на «наиболее ценное и верное предположение». Основные положения этого доклада мне кажутся не вызывающими никаких сомнений. Исходя из того предположения, что перед нами действительно отрывки из десятой главы «Евгения Онегина», Бонди естественно умозаключает, что эти отрывки должны быть написаны «онегинской строфой». Но в «онегинской строфе» 14 стихов, а зашифрованная запись дает только четверостишия. Отсюда следствие: запись перед нами неполная. Не хватает еще десяти «порций» стихов. Следовательно, то, что мы восстанавливаем,—не более как отдельные четверостишия разных строф. Последовательность рифм в получившихся четверостишиях доказывает, что мы получили фрагменты по четыре первых стиха каждой строфы. Косвенным подтверждением этого служит относительная законченность каждого четверостишия. Дело в том, что вследствие особенностей синтаксической структуры большей части онегинских строф начальное четверостишие обладает обычно законченностью как грамматической, так и тематической. Обычно подобное четверостишие является как бы кратким изложением содержания всей строфы. Таким образом, если раскрыть «Онегина» на любой странице и начать читать подряд только первые четверостишия строф, часто получается большая связность и стройность, как будто мы читаем цельное стихотворение без всяких пропусков.

Обыкновенно после нескольких строф, у которых первые четверостишия дают законченное чтение, мы наталкиваемся все же на строфы иного строя, у которых первые четыре стиха нельзя оторвать от остального, тогда наступает разрыв в тексте. Именно такую картину дают полученные строки: связное начало в четыре четверостишия и затем разорванные отрывки. Следовательно, и для первых четырех четверостиший связанность их мнимая, и в действительности мы имеем четыре отдельных фрагмента, четыре начала последовательных строф. Отсюда два вывода: запись Пушкина неполна (нет записи конца строф); запись Пушкина последовательна (она не допускает перестановок, и все неувязки объясняются большими пропусками между сохранившимися фрагментами). Прямым доказательством справедливости взглядов Бонди является следующий факт. Черновой листок с жандармской цифрой 55 дает незашифрованный текст стихов. На нем аходятся нешифрованные строки в их настоящей последовательности. И, сличая этот листок с шифрованным текстом, обнаружим, что начальные стихи этих строф совпадают с двумя последними фрагментами шифровки. Таким образом, в пределах нам известного текста предположение Бонди является совершенно несомненным. Каждый фрагмент означает собой отдельную строфу. Последовательность строф определяется записью Пушкина. Положение черновых набросков листка 55 среди прочего текста дается ключом шифра. Таким образом оба документа представляются неразрывно связанными друг с другом, фиксируя две стадии работы над одним текстом.

Эти положения дали возможность с полной несомненностью реставрировать десятую главу в пределах дошедшего до нас текста и указать, что именно нам недостает. Публикация Гофмана и дает, с одной стороны, транскрипцию дошедшего, а с другой — реставрацию текста. Так как в некоторых деталях чтения Гофмана сомнительны или недостаточны, я не буду их приводить и ограничусь только полным воспроизведением всех материалов.

V. МАТЕРИАЛЫ

I. Упоминания Пушкиным десятой главы

1. Тетрадь ПД. Ф. 244. Оп. 1, № 961[1], в конце автографа «Метели», датированной 20 октября (1830 г.), помета: «19 окт. сожж. X песнь».

Помета относится, конечно, к 1830 г. Что это было за

«сожжение», трудно теперь догадаться. Во всяком случае какие-то копии этой главы оставались у Пушкина после 1830 г.

2. Автограф «Путешествия Онегина» (там же, № 902, л. 4). Против стихов:

Уж он Европу ненавидит
С ее политикой сухой

на полях приписка (другими чернилами): «в X песни».

II. Упоминания X главы в мемуарах и письмах современников Пушкина

1. В воспоминаниях М. В. Юзефовича о Пушкине, напечатанных в «Русском архиве» (1880, кн. III, 2), говорится о разговорах Юзефовича и других с Пушкиным по поводу еще не конченного тогда (дело относится к июню 1829 г., к пребыванию Пушкина в армии) «Евгения Онегина»: «...он объяснил нам довольно подробно все, что входило в первоначальный его замысел, по которому, между прочим, Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов».

Воспоминания Юзефовича нельзя заподозрить в неточности, хотя они и написаны очень поздно (датированы автором июлем 1880 г.). Единственно, что не вполне ясно — это последнее «или». Вероятно, гибель на Кавказе не противопоставлялась декабризму Онегина: по-видимому, он попадает на Кавказ в результате участия в тайных обществах[2]. Показание Юзефовича не противоречит тому, что мы знаем о состоянии романа в июне 1829 г. К этому времени последней вышедшей в свет главой была шестая. В конце ее значилось: «Конец первой части». Таким образом, по первоначальному замыслу роман был обширнее того, что мы знаем, и включал какие-то отброшенные потом части. Написано тогда было семь глав, и Пушкин приступал к восьмой, впоследствии исключенной (Путешествие Онегина).

2. В дневнике П. А. Вяземского под 19 декабря 1830 г. читаем: «Третьего дня был у нас Пушкин. Он много написал в деревне: привел в порядок 8 и 9 главу Онегина, ею и кончает; из 10-й, предполагаемой, читал мне строфы о 1812 годе и следующих — славная хроника; куплеты: *Я мещанин, я мещанин;* эпиграмму на Булгарина за *Арапа;* написал несколько повестей в прозе, полемических статей, драматических сцен в стихах: *Дон Жуана, Моцарта и Салиери:* у вдохновенного Никиты, у осторожного Ильи»[3].

Цитируемые в конце стихи вполне отождествляют 10-ю главу,

о которой пишет Вяземский, с известными нам отрывками. Итак, в декабре 1830 г. существовали строфы из X главы, содержащие хронику о 1812 г. и следующих. Это придает особую значительность фразе Пушкина из его проекта предисловия к двум заключительным главам романа (по первоначальному счету VIII и IX): «Вот еще две главы Евгения Онегина последние по крайней мере для печати...» (датировано: «Болдино, 28 ноября 1830»). Итак, уже в Болдине возникла мысль о двух редакциях романа: одной для печати, оканчивающейся восьмой (первоначально девятой) главой, и другой — не для печати. От второго замысла мы знаем о существовании строф из X главы.

3. В «Журнале Министерства народного просвещения» за март 1913 г. В. Истриным напечатаны отрывки из переписки Александра и Николая Тургеневых (Из документов архива братьев Тургеневых. II. Отрывок из «Путешествия Онегина». С. 16). В письме А. И. Тургенева из Мюнхена от 11 августа 1832 г. находим следующее: «Есть тебе и еще несколько бессмертных строк о тебе. Александр Пушкин не мог издать одной части своего Онегина, где он описывает путешествие его по России, возмущение 1825 года и упоминает, между прочим, и о тебе:

Одну Россию в мире видя
Преследуя свой идеал
Хромой Тургенев им внимал (т. е. заговорщикам; я сказал ему, что ты и не внимал им и не знал их)
И плети рабства ненавидя
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян

В этой части у него есть прелестные характеристики русских и России, но она останется надолго под спудом. Он читал мне в Москве только отрывки».

На это Николай Тургенев отвечал сердитым письмом из Парижа 20 августа:

«Сообщаемые вами стихи о мне Пушкина заставили меня пожать плечами. Судьи, меня и других осудившие, делали свое дело: дело варваров, лишенных всякого света гражданственности, цивилизации. Это в натуре вещей. Но вот являются другие судьи. Можно иметь талант для поэзии, много ума, воображения и при всем том быть варваром. А Пушкин и все русские, конечно, варвары. У одного из них, у Жуковского, душа покрывает и заменяет неудобства свойственного всякому русскому положения... Итак, для меня всего приятнее было бы то, если б

бывшие мои соотечественники вовсе о мне не судили, или, если хотят судить, то лучше если б следовали суждениям Блудовых, Барановых, Сперанских и т. д. Если те, кои были несчастливее меня и погибли, не имели лучших прав на цивилизацию, нежели Пушкин, то они приобрели иные права пожертвованиями и страданиями, кои и их ставят выше суждений их соотечественников».

Александр Иванович на это ответил 2 сентября (в статье В. Истрина, вероятно, ошибочная дата 2 октября): «Твое заключение о Пушкине справедливо: в нем точно есть еще варварство, и Вяземский очень гонял его в Москве за Польшу; но в стихах о тебе я этого не вижу и вообще в его мнении о тебе много справедливого. Он только варвар в отношении к Польше». На это Н. И. Тургенев ответил в свою очередь французским письмом; вот этот ответ в переводе: «Много бы пришлось говорить о достоинстве поэта, которое вы приписываете Пушкину и которое он сам себе приписывает. Это бы далеко завело. Байрон был несомненно поэт, но и не в его правилах и не в его привычках было валяться в грязи».

Из этой переписки мы видим, что в свое свидание с А. Тургеневым в Москве в декабре 1831 г. Пушкин читал ему какие-то строфы из пропущенной главы «Евгения Онегина». Судя по цитате, это те же самые строфы, которые он за год до того читал Вяземскому. Многих смущали резкие слова Н. И. Тургенева в ответном письме брату, и они в самом тексте строфы из X главы искали объяснения этой резкости. Но, по-видимому, дело не в этих стихах. Если бы источником такого отзыва было идеологическое расхождение Н. Тургенева и Пушкина, выразившееся в этой строфе, то это разногласие не могло бы остаться непонятым А. Тургеневым. Однако А. Тургенев не понял, согласившись, впрочем, с братом в том, что Пушкин варвар, но лишь как автор антипольских стихов. По-видимому, и Н. Тургенев не усматривал чего-нибудь особенного в данных стихах и лишь протестовал против самого факта, не допуская, чтобы Пушкин, о котором он составил свое мнение по другим данным, осмеливался произносить свое суждение по вопросам, в которых Н. Тургенев считал его совершенно некомпетентным.

Таким образом, трудно согласиться со следующими словами Лернера: «Не менее ироничен отзыв о Н. И. Тургеневе, преданном одной мечте—эмансипации крестьян—и ожидавшем этого шага от дворянства... Пушкину, который еще в 1819 году ждал

освобождения крестьян от «мания царя», а не от передового русского общества, в 1830 г. казалась смешной наивная вера фанатика в готовность целого сословия сознательно пожертвовать материальными интересами. Так понял эти слова Пушкина сам Н. И. Тургенев»[4].

Ничто в тексте Пушкина не дает основания именно так понимать его слова о хромом Н. Тургеневе. Гораздо проще видеть в письме Н. Тургенева естественную реакцию на суд человека, запятнавшего себя, с точки зрения Н. Тургенева, патриотическими стихотворениями, направленными против Польши.

Переписка братьев Тургеневых не дает оснований к какому-нибудь новому толкованию стихов Пушкина, к вскрытию смысла, нам непосредственно неясного.

VI. ТЕКСТ

Прежде всего займемся «шифрованным» листком, так называемой криптограммой. Для полной ясности приведу ее полностью в ее подлинном виде. Текст расположен на двух страницах развернутого полулиста, согнутого предварительно пополам (в формат четверти). На левой странице мы имеем одну полную колонку и отдельно справа четыре стиха; на правой (на которой жандармская цифра 67) — полная колонка стихов, разделенная горизонтальной чертой пополам. Слева на полях, повернув лист, Пушкин приписал в два столбца семь стихов.

Левая страница

Нечаянно пригретый Славой
Орла двуглавого щипали
Остервенение народа
Мы очутилися в П —
Скажи за чем ты в самом деле
Но стихоплет Великородный
Авось по манью —
Сей всадник Папою венчанный
Безрукий К. друзьям Мореи
А про тебя и в ус не дует
Предавших некогда —
Но искры пламени инова
Он за рюмкой русской водки
У беспокойного Никиты
Свои решительные меры

Блестит над К. тенистой
Над ними З—вал тогда
У Б—шатра
Б., зима иль Р. Б.
А.Р.З. главой З.
Меня уже предупредил
Семействам возвратит С
Исчезнувший как тень зари
Из К. уж мигал
Ты А. холоп
Свирепой шайке палачей
Уже издавно может быть

Второй столбец

Моря достались Албиону
Авось дороги нам испр.
Измучен казнию покоя
Кинжал...[5]

Первая страница

Вл. слабый и лукавый
Его мы очень смирн знали
Гроза 12 года
Но Бог помог—стал ропот ниже
И чем жирнее тем тяжеле.
Авось, о Шиболет народный
Авось аренды забывая
Сей муж судьбы, сей странник бранный
Тряслися грозно Пиринеи—
Я всех уйму с моим народом
Потешный полк Петра Титана

2

Р. Р.—снова прием—
[У них свои бывали сходки]
Витийством резким знамениты
Друг Марса, Вакха и Венеры
[Но т] Так было над Невою льдистой

Плешивый Щеголь Враг труда
Когда не наши повара
Наста—кто тут нам помог?
И скоро силою вещей
О Р. глуп наш и—

Тебе б я оду посвятил
Ханжа запрется в монастырь
Пред кем унизились З.
Волкан Неапол пылал

Сбоку первый столбец

Наш З в покое[6] говорил
Дружина старых усачей
И пуще З пошел кутить.
Они за чашею вина

Второй столбец

Сбирались члены сей семьи
Тут [бы] Л. дерзко предлагал
Но там где ране весна

Ключ Морозова в том, чтобы читать стихи в такой последовательности: сперва верхние стихи правой страницы, затем нижние стихи той же страницы, начиная со стиха «Плешивый щеголь враг труда», затем верхний стих левой страницы и нижний, начиная со стиха «Над нами З — тогда». Проделаем эту расшифровку, одновременно раскрывая сокращения Пушкина:

I Вл[аститель] слабый и лукавый
Плешивый щеголь враг труда
Нечаянно пригретый славой
Над нами ц[арствовал] тогда
....

II Его мы очень смирным знали
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Б[онапартова] шатра
....

III Гроза 12 года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа
Б[арклай], зима иль р[усский] б[ог].
....

IV Но бог помог — стал ропот ниже
И скоро силою вещей
Мы очутилися в П[ариже]
А р[усский] ц[арь] главой ц[арей].
....

Если мы начнем восстанавливать следующее четверостишие, то у нас получится бессмыслица. Четвертый стих явно относится

к следующему четверостишию. Очевидно, Пушкин по ошибке просто не записал четвертого стиха этой строфы. Поэтому приходится в реставрации строфы ограничиться тремя стихами:

V И чем жирнее тем тяжеле.
О р[усский] глупый наш н[арод]
Скажи зачем ты в самом деле
....

VI Авось, о Шиболет народный
Тебе б я оду посвятил
Но стихоплет великородный
Меня уже предупредил
....

VII Авось аренды забывая
Ханжа запрется в монастырь
Авось по манью [Николая]
Семействам возвратит С[ибирь]
....

VIII Сей муж судьбы, сей странник бранный
Пред кем унизились ц[ари]
Сей всадник папою венчанный
Исчезнувший как тень зари
....

IX Тряслися грозно Пиринеи —
Волкан Неаполя пылал.
Безрукий к[нязь] друзьям Мореи
Из К[ишинева] уж мигал.
....

Со следующей строфой в записи Пушкина опять неблагополучно. Четырех рифмующих стихов не получается. Но на этот раз нельзя предположить пропуск, так как следующие стихи опять согласованы. Очевидно, Пушкин просто вместо третьего и четвертого стихов записал, например, шестой и седьмой. Почему он ошибся дважды, неясно. Не служила ли для зашифровки рукопись, в которой ошибочно было пропущено в данной строфе три стиха?

Возможен и механический пропуск. Из приведенного воспроизведения видно, что вместо стиха 1-го строфы XVI Пушкин начал: «Но т(ам где ранее весна)», т. е. следующий стих. Там он исправил ошибку. Здесь он мог ее не заметить.

Итак, для данной строфы мы имеем два двустишия, не связанные друг с другом:

X Я всех уйму с моим народом
Наш ц[арь] в покое[7] говорил
....
А про тебя и в ус не дует
Ты А[лександровский] холоп
....

XI Потешный полк Петра Титана
Дружина старых усачей
Предавших некогда [тирана]
Свирепой шайке палачей
....

XII Р[оссия] присм[ирела] снова
И пуще ц[арь] пошел кутить
Но искра пламени инова
Уже издавна может быть
....

Дальше столбец четвертых стихов прекращается, и мы имеем лишь по три стиха строфы:

XIII У них свои бывали сходки
Они за чашею вина
Они за рюмкой русской водки
....

XIV Витийством резким знамениты
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты
....

XV Друг Марса Вакха и Венеры
Тут Л[унин] дерзко предлагал
Свои решительные меры
....

XVI Так было над Невою льдистой
Но там где ранее весна
Блестит над К[аменкой] тенистой
....

На этом криптограмма оканчивается. Всего она содержит фрагменты шестнадцати строф. Значит ли это, что больше ничего в X главе не содержалось. К этому как-то ведут показания Вяземского и А. Тургенева, дающие цитаты из известной нам части. Но, с другой стороны, Тургенев пишет о том, что в строфах, читанных Пушкиным, говорилось о «возмущении 1825 года»; между тем в этих строфах говорится лишь о подготовке к 1825 г. Вряд ли тут неточность в выражении у

Тургенева. Как мы далее увидим, XVI строфа не может быть заключительной. Почему же Пушкин шифрует только 16 строф? В качестве предположения могу сказать следующее: беловые рукописи «Евгения Онегина» представляют собой сшитые от руки тетрадки в восьмушку писчего листа, причем на каждой странице тетрадки помещается одна строфа. Шестнадцать строф — это ровно тетрадка. Возможно, что зашифровка такой «порции» в 16 строф объясняется именно подобным механическим соображением. И хотя у нас нет никакой уверенности в том, что X глава была закончена (и Вяземский, и А. Тургенев говорят лишь о строфах из главы), но нет никаких положительных данных к тому, чтобы считать XVI строфу последней.

Обратим внимание на одну особенность шифровки: почерк в каждом куске аналогичных стихов одинаков и меняется лишь при переходе от стихов одного положения в строфе к стихам другого положения. Можно поэтому утверждать, что Пушкин выписывал стихи не в порядке их естественной последовательности, а заполнял свою криптограмму так: сперва выписал все 16 первых стихов, затем (вероятно, в другой раз) выписал 16 вторых стихов. Третьи и четвертые стихи вписаны, по-видимому, в один прием: они записаны в одну колонку, без перерыва и одним почерком[8].

Приведенные стихи не исчерпывают криптограммы. Кроме того, остаются четыре стиха второго столбца левой страницы:

Моря достались Албиону
Авось дороги нам исправят
Измучен казнию покоя
Кинжал Л. тень Б.

Очевидно, это стихи одного порядка из тех же 16 строф. Однако их никак не приспособить в качестве пятых стихов. Надо думать, что здесь дальнейшие стихи (вероятнее всего — девятые; за это говорит женское окончание и синтаксический строй, свойственный начальному стиху некоторого периода). Локализуются по строфам два стиха. Второй явно попадает в серию стихов, посвященных слову «авось» (строфы VI и VII). Третий стих в измененном виде находится в том же самом стихотворении «Герой», что и все четыре начальных стиха VIII строфы[9]. Наконец, слово «Кинжал» четвертого стиха заставляет предполагать, что речь идет о событиях 1820 г. (убийство герцога Беррийского Лувелем), которым посвящена строфа IX. Поэтому самым вероятным и естественным является разнесение этих

стихов по строфам VI—XI. При этом они не примыкают непосредственно к предыдущим стихам строф, и получается некоторая неувязка. Особенно она чувствуется по отношению к стиху первому, который по смыслу легче отнести к строфе IV, говорящей о последствиях войны 1812—1814 гг. Возникает даже мысль, нет ли здесь ошибки в шифровке и не пропустил ли Пушкин по недосмотру целый листок (две строфы). Но как бы то ни было, эти строки показывают, что шифровка стихов, несомненно, не ограничилась четырьмя первыми стихами строф. По всей видимости, был еще один листок, на который перешли и четвертые стихи последних четырех строф, затем уместились две колонки со стихами с пятого по восьмой и начало колонки с девятыми стихами. Очевидно, со второго листка Пушкин так же перешел на свободное место первого, как раньше перешел с первого на второй. По-видимому, на стихе «Кинжал...» шифровка оборвалась.

Таково содержание криптограммы. Перейдем теперь к черновику. Опишем отдельно обе стороны этого листка, не предрешая вопроса об их последовательности.

Прежде всего обратим внимание на то, что данный листок совершенно иного рода, чем криптограмма. Та была написана на сложенном полулисте с водяными знаками *НсП 1829* и гербовым изображением лилии. Формат ее 180×229 (по описанию майковского собрания № 57; в настоящее время шифр: ПД, 170). Черновик набросан на четвертке бумаги с водяными знаками *Д 1827* (а не *1823*), формат его 171×231 (в собрании Майкова № 37д; шифр: ПД, 171). По-видимому, и у Пушкина эти листки хранились в разных местах, так как имеют разную, не смежную жандармскую нумерацию (шифрованная запись 66 и 67, черновик—55). Таким образом, уже внешний вид автографов свидетельствует об их разновременности. И отражают они две различные стадии работы. Шифрованная запись является несомненной копией перебеленного текста, т. е. дает последнюю окончательную редакцию. Черновик является первой творческой стадией. Нельзя совершенно категорически утверждать, что этому черновику ничто не предшествовало: сокращенная запись некоторых слов подсказывает предположение, что некоторые стихи были записаны Пушкиным раньше. Но это может относиться только к строфе, говорящей о северных событиях. Две другие строфы, по-видимому, здесь же и набрасывались без предварительной подготовки.

Привожу и полную буквенную транскрипцию черновика, сохраняя орфографию, чтобы можно было буква за буквой проверить чтение.

Сторона листа с жандармской цифрой 55:

другъ Марса, Вакха и Венеры
[другъ] [Венеры]
[Тамъ] Имъ рѣзко Лун предлагалъ
[Тут Лу рѣзкой предлагалѣ]
Свои рѣшительныя
[Свои] [губительныя] мѣры
И вдохновенно бормоталъ
[Имъ развивалъ]—
читал свою [Сатиру] **Ноэли**
[Стихи читалъ] Пу
Мела Як
молча
Казалось [какъ обреченный] [предлагалъ] обнажалъ
[Какъ обреченный]
[Цареубійственный] **кинжалъ**
въ мирѣ
Одну Россіи [щастье] видя
[Кумиръ] [въ своей] [рабство ненавидя]
Лаская въ ней [боготворя] свой Идеалъ
Хром Т—имъ внималъ
слово:
И [цѣпи] рабс нена
предвидѣлъ
[Въ толпѣ] **въ сей толпѣ дворянъ**
освободителей
[Зрѣлъ Избавителей] крест

Так было надъ Невою льдис
Но тамъ гдѣ ранѣе весна
блеститъ надъ Каменкой тѣнистой
[чертоги]
И над [равнины] Туль
холмами
Гдѣ Витг дружины
под
Днѣпромъ омотыя равнины
И степи Буга облегли—
[иныя ужъ]
по
дѣла [по] [другим] [порядкомъ] шли

Далее сбоку

Для тир—
Тамъ П— | **кинжала**
[набиралъ]
И рать набиралъ
[Союзъ] [торопилъ] **холоднокровный Генералъ**
[Его](?)
[Тамъ] [Р—] [отдалил]
И Муравь его скло (?) **[в союзъ славяновъ вербовалъ]**
[Его склонялъ] ти
И полонъ дерзос[ти] и силъ
[С] **Союза [Союза]**
[Союза] торопилъ
[Порывы] [вспышку]
Минуты

На другой стороне листка набросок неполной строфы:

Сначала эти за
[о] (?)
Все это были [раз]говоры
Между Лафит. и Клико [лишь]
съ *неразб.* [были] раз
[Куплеты, [дружескія] [споры]
не [входила] [казалось]
Не И [не] [не] глубоко
Наука
Въ сердца мятежное [Мечтанье]—
[Все это было подражанье]
[Все это]
[Все это было только] **скука**
Бездѣлье молодыхъ умовъ
Забавы взрослыхъ шалуновъ
Казалось [как]
Казалось
Но картины (?)
вездѣ
[Бесѣды недовольныхъ]
[тайной]
[И скоро Сѣтью] **[не] къ**
узлы [съ] узлами
[И скоро] На Ца
[И постепенно сѣтью тайной]
[Россія] [И] дремалъ

Чтобы разобраться в этом довольно хаотическом черновике,

сделаем сводку всего прочитанного. Здесь же попутно проследим и работу Пушкина над текстом. Сперва обратимся к строфам на той стороне листка, на которой находится жандармская цифра. Здесь находятся две строфы, уже отчасти нам знакомые по криптограмме. Там они выписаны подряд и читались:

Друг Марса, Вакха и Венеры
Тут Л—дерзко предлагал
Свои решительные меры
....
Так было над Невою льдистой
Но там, где ранее весна
Блестит над К тенистой
....

Первая строфа известна также по цитате в письме А. Тургенева. Итак, дадим сводку:

I Друг Марса, Вакха и Венеры
Им резко Лунин предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои Ноэли Пушкин
Меланхолический (?) Якушкин
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал
Одну Россию в мире видя
Лаская в ней свой идеал
Хромой Тургенев им внимал
И слово рабство ненавидя
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

II Так было над Невою льдистой
Но там, где ранее весна
Блестит над Каменкой тенистой
И над холмами Тульчина,
Где Витгенштейновы дружины
Днепром подмытые равнины
И степи Буга облегли,
Дела [иные уж] пошли.
Там П[естель]—для тира[нов]
И рать набирал
Холоднокровный генерал
И Муравьев его склоняя
И полон дерзости и сил
Минуты (вспышки) торопил.

Строфа I. Стих 1-й. Первоначально был написан только конец стиха: «друг Венеры».

Стих 2-й. Первоначально: «Тут Лунин резкий предлагал». Затем начато: «Там».

Стих 3-й. Первоначально: «Свои губительные меры».

Стих 4-й. Сперва начат: «Им развивал».

Стих 5-й был начат: «Стихи читал»; затем: «Читал свою сатиру Пушкин».

Стих 6-й. Слово «Меланхолический» предположительно.

Стих 7-й. Первоначально: «Как обреченный предлагал».

Стих 9-й. Первоначально был записан только конец: «рабство ненавидя». Затем стих последовательно переделывался:

1) В своей России счастье видя
2) Кумир в своей России видя

Стих 10-й вписан после того, как написан стих 11-й, первоначально следовавший за 9-м. Сперва стих 10-й читался: «Боготворя свой идеал».

Стих 12-й. Первоначально: «И цепи рабства ненавидя». Таким образом, третье слово можно читать только «рабство», а не «рабский», как читалось Гофманом.

Стихи 13-й и 14-й были первоначально написаны в следующей форме: (13-й — только начало).

В толпе
Зрел избавителей крестьян

Строфа II. Стих 4-й. Окончательной редакции предшествовали две следующие:

1) И на равнины Тульчина
2) И на чертоги Тульчина.

Стих 6-й первоначально: «Днепром омытыя (описка: омотыя) равнины».

Стих 8-й сперва: «Дела другим порядком шли».

Стихи 9—11-й не имеют окончательной редакции в черновике. Но вместо того мы находим несколько намеченных неполных конструкций.

Первая конструкция:

для тиранов
Там П(естель) кинжал

Вероятно, за этими стихами должны были следовать два стиха, оканчивающихся на слова «вербовал» и «славянов». Вертикальная черта после «П-», по-видимому, указывает перенесение начала второго стиха в первый. Таким образом, слово «кинжал» оставалось лишь как проект рифмы, а материал двустишия стягивался в один стих.

Вторая конструкция.

К такому неполному стиху приписываются проекты двух следующих:

Союз торопил
Там Р— отдалил

Третья конструкция.

Эти же два стиха справа записываются:

Холоднокровный генерал
В союз славянов вербовал.

Второй стих зачеркивается, к оставшемуся первому стиху приписывается неполный стих; двустишие принимает вид:

И рать набирал
Холоднокровный генерал.

Работа над стихом 12-м неясна; трудно определить, с какой из этих конструкций связана последняя редакция. Рифмующей пары к нему нет. Чтение последнего слова «склоняя» может вызвать сомнения.

Стих 14-й дан в виде ряда несведенных окончаний: «союза торопил», «порывы торопил», «вспышку торопил» и, наконец, «минуты торопил». По-видимому, можно принять чтение: «минуты вспышки торопил», хотя зачеркнуто слово «вспышку» и оставлено незачеркнутым слово «союза», трижды написанное.

Перейдем теперь к неполной строфе, написанной на другой стороне листка (без жандармской цифры):

Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Клико
Все это были разговоры
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука.
[Все это было только] скука
Безделье молодых умов,
Забавы взрослых шалунов.

Дальнейшие строки имеют совершенно отрывочный характер и сводке не поддаются. Стих 1-й первоначально был написан: «Все это были разговоры». Надписав сверху новую редакцию и оставив незачеркнутой старую, Пушкин тем самым передвинул старую редакцию на третье место в строфе (именно третий стих рифмует с первым). Стих 3-й первоначально: «Куплеты, дружеские споры». Первая попытка переделки (вероятно, при старой редакции первого стиха, заключавшей в себе глагол) — замена слова «Куплеты» другими словами. Эта работа не доделана Пушкиным, и редакция отброшена. Но, зачеркнув ее, он, по-видимому, все же хотел приспособить ее к новой редакции первого стиха, т. е. перенести сюда глагол. Справа начата зачеркнутая переработка: «Лишь были». По-видимому, это начало полного стиха: «Лишь были дружеские споры». Возможно, что эту редакцию, хотя она и зачеркнута, и следует признать окончательной. Она лучше согласована с контекстом, чем перенесенная сюда первая редакция первого стиха. Но, с другой стороны, приписка «раз» (разговоры) показывает, что Пушкин хотел окончить стих именно словом «разговоры».

Стих 4-й сперва записан в неполной форме: «Не глубоко». Уже записав окончательную редакцию: «И не входила глубоко», Пушкин переделал ее: «И не казалось глубоко», но затем зачеркнул переделку.

Стих 5-й первоначально был связан с первой редакцией следующего, образуя с ним двустишие:

В сердца мятежное мечтанье —
Все это было подражанье.

Стихи, начиная с девятого, не сложились в сколько-нибудь связное целое. Транскрипция в достаточной степени рисует колебания Пушкина. Последние слова, по-видимому, надо читать: «Наш царь дремал».

Обратимся теперь к вопросу о положении этой строфы среди прочих. Здесь может быть сделано предположение, что строфа эта предшествует двум, написанным на другой странице листка. Но в таком случае шифровка показывает, что из окончательного текста она была исключена. Тогда и надо ее рассматривать как недовершенный черновик, брошенный Пушкиным.

Но в таком предположении нет никакой нужды. В самом деле, всмотримся в листок. На нем три строфы: две из них в общих чертах намечены полностью и одна доведена только до середины.

Естественнее всего предположить, что листок был брошен именно тогда, когда Пушкин писал эту недоделанную строфу; менее естественным кажется предположение, что, не дописав одной строфы, Пушкин перевернул листок и стал писать новые строфы.

Если данная строфа доведена до конца, то она могла занимать только не попавшее в шифровку положение, рядом с двумя строфами, находящимися на обороте. Но положение этих строф вполне точно: это две последние строфы криптограммы. Следовательно, настоящая строфа может быть только семнадцатой.

Наконец, вчитаемся в текст. Первоначально стояло: «Все это были разговоры». Слова «все это» показывают, что в предыдущих строфах уже упоминались какие-то оппозиционные беседы. Следовательно, строфа не могла быть раньше тринадцатой. Но совершенно ясно, что строфы XIII, XIV и XV представляют сплошное, непрерывное развитие и, следовательно, наша строфа должна попасть между XV и XVI, что совершенно невозможно.

Но Пушкина не удовлетворяет такая редакция первого стиха. Он ее заменяет словами: «Сначала эти заговоры». Существенно нового здесь два слова: «сначала» и «заговоры». Второе показывает, что в предыдущих строфах говорилось не только о «разговорах», но и о «заговорах». Но такой строфой является несомненно только строфа XVI. Слово «сначала» отодвигает дальнейшую характеристику от непосредственно предшествующего, отодвигая ее в более отдаленное прошлое. Очевидно, Пушкин заметил, что первая редакция может вызвать недоразумение, так как создаст впечатление, что «разговорами» названы какие-то только что упомянутые события, которые за «разговоры» принять нельзя. Словом «сначала» он и отводит характеристику строфы от непосредственно предшествующего. Но ясно, что таким предшествующим могли быть отнюдь не сходки у Никиты и у Ильи, а решительные мероприятия южан в Тульчине и в Каменке. Пушкин мог отводить слово «разговоры» только до XVI строфы; следовательно, наша строфа может занимать только одно положение — XVII. Сохранила ли она это положение, была ли выкинута или доработана, мы не знаем, потому что, кроме этого отрывка, мы ничего не имеем из дальнейшей части X главы; по крайней мере, ничего не умеем приурочить к этой главе.

Можно доказать чисто палеографическими данными, что сторона листка без жандармской цифры написана Пушкиным после той, на которой имеется цифра. На полях этой страницы имеются следы, отпечатавшиеся от невысохших чернил прило-

женного к этой странице листка. Расположение отпечатавшихся слов совершенно такое же, как в последних стихах предыдущей страницы. К сожалению, то, что отпечаталось, незначительно и неразборчиво. Читается приблизительно следующее (точки — неразобранное):

огл...
дерзко.... и.. [...]
досадно дум.

Из этих обрывков ничего не слагается, но можно заключить следующее: оставив строфу на обороте листка, не имеющем жандармской цифры, Пушкин начал писать продолжение на следующем листке. Написав две строфы (именно две, так как иначе не пришлось бы последние стихи приписывать косо на полях), Пушкин перевернул этот листок, и последние, только что написанные стихи отпечатались на боковой стороне предшествующего листка. Следовательно, можно сделать два заключения: 1) строфа «Сначала эти разговоры» является действительно XVII, т. е. следует за строфой «Так было над Невою льдистой»; 2) после этой строфы Пушкиным, по крайней мере в черновике, были написаны еще две строфы, нам неизвестные.

В заключение обзора ранее известных рукописей присоединю еще следующее неопубликованное сообщение Бонди, являющееся частью его описания тетради ПД 846 (последняя тетрадь Пушкина). Замечания его относятся к листу 23 об.:

«З (переделано из N)... любовные затеи
Демон поджигал
Тряслися etc.»

Этот набросок с известной долей вероятия можно отнести к X главе «Евгения Онегина». В сохранившихся остатках первых строф ее есть такое начало строфы:

Тряслися грозно Пиренеи
Волкан Неаполя пылал
Безрукий князь друзьям Мореи
Из Кишинева уж мигал

Совпадение рифм и слово «тряслися» в нашем наброске дает повод видеть в нем вставку в это четверостишие, замену второй его половины «N» или «З» — обычная у Пушкина зашифровка слова «царь»:

Царя любовные затеи
—Демон поджигал
Тряслися грозно Пиренеи
Волкан Неаполя пылал.

«Если это верно, то, значит, Пушкин, сжегши X главу в 1830 г. и переписав ее начало (а может, больше ничего и не было написано) в зашифрованном виде, еще в 1834 г. (или даже 1835 г.) продолжал над ней работать».

Догадка Бонди чрезвычайно остроумна, но не кажется мне доказанной до конца. Конечно, тождественность рифм наряду с тождественностью одного слова вряд ли может быть удовлетворительно объяснена простым совпадением. Но отсюда далеко до заключения, что перед нами кусок работы над X главой. Пушкин постоянно переплавлял стихи из брошенных своих произведений в другие свои вещи. Десятую главу он считал таким мертвым грузом, подлежащим использованию, еще в 1830 г., когда пересадил в стихотворение «Герой» чуть ли не целиком одну из строф. То же самое могло случиться и в 1834 г. с той разницей, что новый замысел был так же бесцензурен, как и первоначальное произведение.

VII. КОММЕНТАРИЙ

Здесь я не имею в виду комментировать стихи Пушкина в обычном смысле этого слова; мне важно только перечислить вещи, о которых говорил Пушкин. Десятая глава комментировалась уже неоднократно: ее комментировал Морозов, затем Лернер. Ей посвятил большую статью Сергей Гессен[10]. Много места отводится X главе в книге Н. Л. Бродского «Комментарий к „Евгению Онегину“» (М., 1932).

Строфа I. Властитель слабый и лукавый. Отрицательное отношение Пушкина к Александру I было устойчиво на протяжении всей жизни Пушкина.

Строфа II. По-видимому, имеется в виду Аустерлицкое сражение (1805 г.) и Тильзитский мир (1807 г.), т. е. события, предшествующие 1812 г.

Строфа III. Роль Барклая в войне 1812 г. обрисована Пушкиным в объяснении к стихотворению «Полководец». «Русский бог» — по-видимому, указание на стихотворение Вяземского:

Бог ухабов, бог мятелей,
Бог проселочных дорог,

Бог ночлегов без постелей,
Вот он, вот он, русский бог.

Впрочем, возможен намек и на рылеевскую песню:

Как курносый злодей
Воцарился по ней...
Горе!
Но господь русский бог
Бедным людям помог
Вскоре...

Строфа VI. Пушкин имеет в виду стихотворение князя И. Долгорукова «Авось», написанное им в форме оды:

....
Авось! — что лучше сей обновки?
Твои я стану петь уловки;
Как браво, кстати ты пришлось!
О, слово милое, простое!
Тебя в стихах я восхвалю!
Словцо ты русское прямое,
Тебя всем сердцем я люблю!

Слово шиболет, употребленное Пушкиным в значении национальной типической черты, является ходовой библейской цитатой. В качестве нарицательного слова оно зарегистрировано французскими словарями.

Строфа VII. «Ханжу» обычно истолковывают как прозвище Голицына. Дальнейшие стихи говорят об амнистии декабристов, на которую Пушкин не терял надежды.

Строфа VIII. Эта строфа в измененном виде вошла в состав стихотворения «Герой».

Строфа IX. Перечисляются события 1820—1821 гг.: испанская революция (январь 1820 г.), неаполитанские события (июль 1820 г.), греческое восстание и участие в нем Александра Ипсиланти (безрукий князь; Пушкин лично знал его в Кишиневе перед его выступлением, март 1821 г.), наконец, убийство герцога Беррийского Лувелем (13 февраля 1820 г.).

Строфа X. Обрисовывается роль Александра I в подавлении революционных движений в Европе.

Строфа XI. Волнения Семеновского полка 17 октября 1820 г.

Строфа XII. Тайные общества. «Искра» — ходовая метафора той эпохи.

Строфа XIV. Беспокойный Никита — Никита Муравьев

(1796—1843 гг.), член Союза Спасения, Союза Благоденствия и Верховной думы Северного общества; автор проекта конституции. Осторожный Илья—Илья Долгоруков (1797—1848 гг.), участник Союза Благоденствия, в 1820 г. отошел от тайных обществ и по делу декабристов не привлекался. Сопоставление этих имен говорит, что речь идет о Петербурге времени Союза Благоденствия, до организации Южного и Северного обществ. По поводу упоминания последнего имени С. Я. Гессен, сопоставивший строфы X главы с данными «Донесения Следственной комиссии» и пришедший к выводу, что «почти все данные, послужившие канвою для известных нам строф, почерпнуты Пушкиным из Донесения», оговаривает следующее: «Имя Долгорукова ни разу не упоминается в официальных сообщениях. О роли его в тайном обществе Пушкин мог узнать только из устного предания либо по личным воспоминаниям». Кстати, не следует преуменьшать значения личных воспоминаний Пушкина. 3 января 1826 г. он писал Жуковскому: «Вероятно, правительство удостоверилось, что к заговору я не принадлежу и с возмутителями 14 декабря связей политических не имел—но оно объявило опалу и тем, которые, имея какие-нибудь сведения о заговоре, не объявляли о том полиции. Но кто же, кроме полиции и правительства, не знал о нем? О заговоре кричали по всем переулкам, и это одна из причин моей безвинности. Все-таки я от жандарма еще не ушел, легко, может, уличат меня в политических разговорах с каким-нибудь из обвиненных... Я наконец был в связи с большею частию нынешних заговорщиков» (любопытным подтверждением являются зарисованные Пушкиным портреты декабристов). Можно, наоборот, удивляться, как мало Пушкин ввел в X главу материала личных воспоминаний. Быть может, здесь некоторую роль играла осторожность; Пушкин ничего не хотел прибавлять к фактам, официально удостоверенным и опубликованным. Упоминание Долгорукова не являлось новым фактом для обвинения: он глухо упомянут в «Донесении» в числе не названных по именам трех членов, «кои потом в разное время удалились от Общества» и заслужили «совершенное забвение кратковременного заблуждения».

Строфа XV. С Луниным (1787—1845) Пушкин был лично знаком (см.: С. Гессен. Лунин и Пушкин // Каторга и ссылка. 1929. Кн. 6). Как справедливо возражает Гессен Лернеру, отзыв Пушкина о Лунине лишен какой бы то ни было иронии.

Упоминанием своего имени (чтение «Ноэлей», т. е. стихотво-

рение «Ура в Россию скачет» (1818)[11] Пушкин явно указывает на время событий (1818—1820 гг.). При этом также ясно, что речь идет не о тайных обществах в узком смысле этого слова, а о «дружеских сходках» в петербургском дворянском обществе. В лучшем случае Пушкин мог иметь в виду такие полулегальные организации, как «Зеленая лампа» или общество Н. И. Тургенева 1819 г., где Пушкин встречался с Н. Муравьевым, И. Бурцевым, Ф. Глинкой и др.

С Якушкиным (1796—1857) Пушкин познакомился еще в Петербурге у П. Чаадаева, а затем встретился с ним у Давыдовых в Каменке 24 ноября 1820 г.; роль Якушкина так обрисована в «Росписи государственным преступникам»: «Умышлял на цареубийство собственным вызовом в 1817 году и участвовал в умысле бунта принятием в Тайное общество товарищей». Эпитет «меланхолический» весьма предположителен; в автографе можно прочесть только «Мела», за которым следует черта, указывающая на недописанное слово. Принимая во внимание синтаксические и ритмические условия положения этого слова, мы не можем подыскать ничего, кроме данного эпитета. Чтение этих букв как «Лит» или «Лип», возможное с точки зрения начертания, не приводит ни к какому удовлетворительному слову. Некоторым оправданием эпитета «меланхолический» является характеристика Якушкина в «Донесении Следственной комиссии», которая будет далее приведена.

Слова, относящиеся к Н. И. Тургеневу (1789—1871), как справедливо указывает Н. Л. Бродский, могут быть основаны на собственной «Оправдательной записке» Тургенева (1826 г.; напечатана в «Красном архиве». Т. 13. 1925). Отсюда он мог заимствовать не только указание на доминирующую идею Тургенева—уничтожение крепостного права, но и характеристику раннего оппозиционного движения как «разговоров». Довольно близкое знакомство Пушкина с Н. Тургеневым помогало дополнить его характеристику.

Вот некоторые цитаты из записки Н. Тургенева, поданной Николаю I через Жуковского в декабре 1827 г. и, несомненно, известной Пушкину.

«Смотрю с ужасом на прошедшее. Вижу теперь всю опасность существования каких бы то ни было тайных обществ, вижу, из тайных разговоров дело могло обратиться в заговор, и от заговора перейти к бунтам и убийствам».

«Идея освобождения крепостных людей владела мною исклю-

чительно и прежде и после. Она была целью моей жизни, она и причиною теперешнего моего несчастия».

«Сначала я надеялся, что члены общества без затруднения дадут по крайней мере несколько отпускных и видел в сем практическую пользу. Далее я надеялся, что некоторые, убедившись в необходимости и даже в выгодах отпуска на волю крестьян, представляя о сем правительству, обратят особенное внимание оного на законы о вольных хлебопашцах, столь затруднительные в исполнении; что законы сии будут изменены, заключение условий с крестьянами будет облегчено и что таким образом освобождение сделается более возможным для помещиков».

«Часто доказывал я им, что в государствах конституционных уничтожение рабства гораздо труднее, нежели в государствах самодержавных. Иногда, слыша критические замечания на счет правительства, я отвечал, что они хулят правительство, а сами достойны хулы всего более, ибо не хотят отказаться от прав на крепостных людей».

Строфа XVI. Здесь Пушкин переходит от характеристики петербургских настроений 1818—1820 гг. к положению дела во Второй армии (с 1818 г. главнокомандующим этой армии был Витгенштейн), в штабе которой в Тульчине находился центр Южного общества (другая управа была в Каменке). По характеристике «Росписи государственным преступникам», поставленный на первое место Пестель «имел умысел на цареубийство; изыскивал к тому средства, избирал и назначал лиц к совершению оного; умышлял на истребление императорской фамилии и с хладнокровием исчислял всех ее членов, на жертву обреченных, и возбуждал к тому других, учреждал и неограниченной властию управлял Южным Тайным обществом, имевшим целию бунт и введение республиканского правления; составлял планы, уставы, конституцию; возбуждал и приготовлял к бунту; участвовал в умысле отторжения областей от империи и принимал деятельнейшие меры к распространению общества привлечением других».

Концы стихов «торопил—отдалил», по-видимому, относятся к обсуждению сроков восстания. Пестель предполагал начать восстание только в мае 1826 г. Впрочем, возможно, что Пушкин имеет в виду более ранние события.

Начало стиха «Там Р-» расшифровано с большой вероятностью Н. Л. Бродским: «Там Рюмин». Другой фамилии на Р., начинающейся с ударного слога и принадлежащей деятелю

Южного общества, при этом деятелю виднейшему, не подыскать. Вызывает это имя и упоминание о «славянах»: Общество соединенных славян было присоединено к Южному в сентябре 1825 г. именно Бестужевым-Рюминым при большом участии Сергея Муравьева, здесь же упомянутого Пушкиным. Зачеркнут этот стих, вероятно, потому, что Пушкин не хотел вводить в XVI строфу поздних событий. Наконец, «холоднокровный генерал» — по-видимому, Юшневский (1786—1844), который «участвовал в умысле на цареубийство и истребление императорской фамилии, с согласием на все жестокие меры Южного общества; управлял тем обществом вместе с Пестелем, с неограниченною властию; участвовал в сочинении конституции и произнесении речей; участвовал также в умысле на отторжение областей от империи» («Роспись государственным преступникам»). Со всеми этими декабристами Пушкин был знаком.

В заключение приведу несколько цитат из «Донесения Следственной комиссии», свидетельствующих о зависимости строф XV и XVI от этого документа:

«В 1816 году несколько молодых людей, возвратясь из-за границы после кампаний 1813, 1814 и 1815 годов и знав о бывших тогда в Германии Тайных обществах с политическою целию, вздумали завести в России нечто подобное».

«Желающий вступить в Общество (Союз спасения) давал клятву сохранять в тайне все, что ему откроют... Некоторые члены уехали из Петербурга; иные находили неопределительность в цели...; другие... не иначе соглашались, как с тем, чтобы Общество ограничилось медленным действием на мнения, чтобы Устав оного (по словам Никиты Муравьева), основанный на клятвах, правиле слепого повиновения и проповедовавший насилие, употребление страшных средств кинжала, яда[12], был отменен, и вместо оного принять другой, коего главные положения заимствованы из напечатанного в журнале Freiywillige bläter устава, коим будто бы управлялся Tugend-Bund... Во время сих прений... родилась... ужасная мысль о цареубийстве[13]... Якушкин, который в мучениях несчастной любви давно ненавидел жизнь, распаленный в сию минуту волнением и словами товарищей, предложил себя в убийцы. Он и в исступлении страстей, как кажется, чувствовал, на что решался: рок избрал меня в жертвы, говорил он; сделавшись злодеем, я не должен, не могу жить: совершу удар и застрелюсь».

«Действия сего Тайного общества (Южного) уже не ограничи-

вались умножением членов; оные с каждым днем более принимали характер решительного заговора против власти законной, и скоро на совещании стали обнаруживаться в часто повторяемых предложениях злодейские, страшные умыслы. В Тульчинской Думе первенствовал, как и прежде, полковник Пестель; его сочленом в оной, и всегда согласным, хотя по наружности недеятельным, был Юшневский; от них зависели все составлявшие Южное общество, одни непосредственно, другие через подведомственные Думе две Управы: Каменскую, или Правую, где заседали Давыдов и князь Сергей Волконский, и Васильковскую, или Левую, в коей начальствовали Сергей Муравьев-Апостол и подпоручик Бестужев-Рюмин... В генваре 1823 года были в Киеве собраны начальства всех Управ... они читали отрывки Пестелевой Русской Правды и сделан вопрос: ...как быть с императорской фамилией? Истребить ее, сказал Пестель; с ним согласились Юшневский, Давыдов, Волконский; но Бестужев-Рюмин думал удовольствоваться смертию одного императора...»

«Члены Васильковского Округа едва не решились немедля поднять знамя бунта... Швейковский убедительно, со слезами, просил товарищей... отложить всякое действие: чувствуя всю невероятность удачи, они согласились и однако же дали друг другу слово начать непременно в 1826 году».

Строфа XVII. Слова «сначала» показывают, что содержание этой строфы относится к раннему периоду оппозиционного возбуждения.

В то время как две предыдущие строфы характеризовали два центра деятельности тайных обществ — Петербург и Тульчин, — т. е. материал группировался по пространственному признаку, эта строфа тот же материал характеризует во времени. Последние зачеркнутые строки подготовляют переход к следующему моменту: «но постепенно сетью тайной», к периоду прочной организации тайных обществ. По-видимому, первая часть строф говорит о предшествующем периоде, т. е. приблизительно о периоде действия Союза Благоденствия и даже Союза Спасения. Но значит ли это, что речь идет именно о Союзе Благоденствия? Обратим внимание, что в предыдущих строфах характеристики Пушкина захватывает явление шире деятельности тайных обществ в тесном смысле слова: он говорит о настроениях дворянского общества, вызвавших тайные организации. По-видимому, так же надо читать XVII строфу и усматривать в ней вообще характеристику раннего периода оппозиции до окончательного

сформирования ее в революционные организации. В строфе этой усматривали ироническую характеристику революционного движения. Конечно, это не так. В строфе определенно говорится «сначала»... Ведь оппозиционные разговоры «между лафитом и клико» отлично были известны Пушкину из личного опыта; он сам не пошел по этому пути дальше дружеских разговоров, отдавая себе в том полный отчет. Ирония в данной строфе по адресу заговорщиков в первую очередь поражала бы самого Пушкина. Но строфа эта не носит совершенно характера покаяния. И что странного было для Пушкина в том, что оппозиционное брожение началось с «бесед недовольных», что в первый период «мятежная наука» «не входила глубоко в умы». А что касается до бесед за бутылкой вина, то Пушкин сам в них принимал участие и в Петербурге у Всеволожского, и в Каменке у Давыдовых (ср. послание В. Л. Давыдову, 1821 г.). Это был исторический факт, для Пушкина вовсе не одиозный. Поэтому истолковать эту строфу как осуждение декабризма в какой бы то ни было стадии никак нельзя. Но в то же время очевидно, что речь идет не о последнем периоде деятельности тайных обществ, а о времени, предшествовавшем их сформированию. Иначе отрывочные слова «узлы к узлам», «и скоро сетью», «и постепенно сетью тайной Россия» потеряют смысл. Ясно, что перед событиями 14 декабря и восстанием Черниговского полка разговоры в «Зеленой лампе» и то, что Пушкин видел на именинах Давыдовой в Каменке, были не более как «безделье молодых умов, забавы взрослых шалунов». Необходимо учитывать, что это не заключительные слова, а лишь вводная фраза к резкому переходу в повествовании к «самому главному»; характеристики здесь давались не в порядке осуждения, а для контраста.

В заключение следует обратить внимание, что в пределах дошедшего до нас текста X глава обнаруживает большую зависимость от предполагаемых источников. В действиях заговорщиков выступает на первый план то, что выпячивалось обвинительными документами: в первую очередь замыслы цареубийства. Тем самым программа декабризма принижается до безыдейного политического заговора, имевшего целью захват власти. Один Тургенев выступает с программой освобождения крестьян, но и здесь видна зависимость от его «Записки». И все это, очевидно, без всякого намерения принизить значение событий. Здесь просто зависимость от документов, объясняемая желанием возвыситься до бесстрастного объективизма. Поэтому-то и назвал строфы эти

«хроникой» слышавший их Вяземский. И поэтому мне кажется напрасным стремление вычитывать из этой хроники отношение Пушкина к декабризму. Если, что маловероятно, мы когда-нибудь прочтем полный текст этих строф, они не изменят нашего представления об отношении Пушкина к декабрьским событиям 1825 г. Но ценный и интересный материал должны содержать первые строфы, в которых содержится характеристика событий начала века, где доминируют два образа — Александр и Наполеон. В 30-е годы, когда политическое мышление Пушкина определенно направлено было по пути «историзма», оценка уже достаточно удаленных событий приобретала новое значение, тем более что период с 1789 до 1820 г. представлялся для Пушкина узловым в новой истории: достаточно проследить эволюцию образа Наполеона в поэзии Пушкина, чтобы понять, как в оценке событий этого периода выражалась социально-политическая мысль автора. События этого периода стали как бы привычной символикой для оформления общественных взглядов Пушкина. К сожалению, дошедшие до нас фрагменты более свидетельствуют об остроте характеристик, чем вскрывают их содержание. Во всяком случае, в группировке тех фактов нет такой зависимости от определенных документов, особенно от документов, настолько чуждых убеждениям Пушкина, как казенное «Донесение Следственной комиссии» или как нарочито благонамеренная, «эзоповская» записка Тургенева, контрабандой протаскивавшая в порядке личной реабилитации агитационно заостренную идею освобождения крестьян средствами самодержавной монархии; впрочем, эту «Записку» Пушкин, сам писавший подобные же записки по тому же адресу, умел читать между строк.

VIII. КРИТИК СТРОГИЙ

То, что мною изложено, рассказывает, как и почему печатали X главу в определенном виде до сих пор. Я объясняю и оправдываю традицию, если можно назвать традицией медленное исправление первоначального несовершенного чтения Морозовым пушкинских рукописей X главы. Но традиция эта в настоящее время опорочена. Пришел строгий критик и обличил эту традицию. И чтобы добраться до истины, нам нужно его выслушать. В своей книге «Комментарий к „Евгению Онегину"» Н. Л. Бродский сообщает много полезных вещей, в частности, и по поводу X главы. Но наряду с полезным встречаются и сведения из третьих рук, и соображения, попросту выражаясь,

лишние, и во всем комментарии чувствуется какая-то недоработанность и случайность. В большей части комментарий представляет пересказ сведений, уже ранее известных в пушкиноведении; но, дойдя до X главы, комментатор возвышается до патетического стиля; самый пафос его получает обличительное направление. Вот почему можно говорить об этой части книги, совершенно не касаясь остального комментария.

«Несколько кусков до сих пор остались неразобранными, а главное, в их расположение, порядковое размещение внесен был неправильный принцип, приведший пушкиноведов к ложному истолкованию идейного смысла наиболее значительных строф, к ложному пониманию вопроса об отношении Пушкина к декабризму в 1830 году. Здесь предлагается иное, сравнительно с общепринятым, размещение некоторых строф, в итоге чего читатель приходит к другим выводам, более соответствующим классовой идеологии Пушкина и современной поэту исторической действительности».

Итак, грехи пушкиноведов велики: они исказили идейный смысл документа; они разместили материал так, что читатель приходит к ложному пониманию произведения. Все дело в положении строфы «Сначала эти заговоры...». «М. Гофман... Б. Томашевский... утвердили в общественном мнении принятую П. О. Морозовым систему читать X главу с концовкой «Сначала эти заговоры», на основании которой прочно осело в разных учебных руководствах и исследовательских работах представление, что в оценке Пушкина 1830 г. «вообще декабризм» был делом несерьезным, только «скукой, бездельем молодых умов» и проч.»

«Николаевский жандарм, разбиравший посмертные бумаги Пушкина, на том черновом листке, который у Пушкина на одной стороне начинался стихом «Сначала эти заговоры», а на другой стороне «Друг Марса, Вакха и Венеры», поставил клеймо — цифру 55 на страничке, начинавшейся стихом «Друг Марса»... Этому неизвестному жандарму пушкиноведение обязано признанием, что основная страничка пушкинского автографа — та, которая начинается «Друг Марса, Вакха и Венеры», а оборотная — та, которая начинается стихом «Сначала эти заговоры». П. О. Морозов, не разбираясь в эволюции декабрьского движения и в полном согласии с господствовавшей в буржуазной науке эстетической критикой, полагая, что «общественные убеждения Пушкина были сбивчивы...», авторитетно утвердил случайную

жандармскую помету... Так возникла пресловутая традиция печатать пушкинскую строфу в конце X главы, вопреки историческому содержанию, заключенному в ней, вопреки элементарной логике чтения по связи с предыдущими и последующими строфами; так благодаря текстологам-пушкинистам, игнорировавшим историю дворянского движения 20-х годов XIX в., не взявшим на учет конкретную историческую обстановку поэтической работы Пушкина над его романом, утвердилась неверная, ложная концепция социального мировоззрения Пушкина» (я несколько сокращаю цитату). И вот на смену грешным текстологам выступает Н. Л. Бродский: «...мы предлагаем новую композиционную перестановку строф, вследствие чего сдается в архив начатая П. О. Морозовым и поддержанная современными пушкинистами традиция видеть в поэте буржуазного дворянства противника идеологии буржуазных революционеров 20-х годов».

Таким образом, критика Бродского небесплодна. Это критика положительная, из которой мы узнаем не только то, как не надо делать, но и то, как надо делать. Правда, все это ослабляется странным примечанием, композиционно неуместным в этой главе: «...вопрос о форме печатания этой строфы должен быть специально решен текстологами-пушкинистами; литературовед-социолог, комментирующий сохранившиеся отрывки X главы, стремится понять их идейный смысл... мы включили эту строфу в соответственном месте данной главы не потому, что утверждаем окончательную редакцию поэта (она нам неизвестна), а только потому, что в первоначальном ходе работы Пушкина над X главой эта строфа имела для него значение осмысления ранней поры, своего рода праистории декабристского движения. Метод печатания X главы в современных изданиях «Евгения Онегина» без специальных примечаний приводит читателя к ряду недоумений и ошибочных утверждений». Из этого примечания как будто бы следует: 1) что для изучения текстов есть специальность текстолога, а не социолога, 2) что дело не в положении, а в понимании строфы и 3) что вина пушкинистов в том, что печатают они отрывки X главы без примечаний. Принимая вполне два последних вывода, остановлюсь на первом. Противопоставление пушкиниста-текстолога литературоведу-социологу меня удивляет. Литературовед не может быть нетекстологом, т. е. лицом, не умеющим разобраться в тексте. Равно и текстолог явится в весьма жалком виде, если он не будет литературоведом, т. е. не сумеет разобраться в смысле изучаемого и издаваемого

текста. Но дело не в этом. В данном случае Бродский выступает именно как текстолог, так как «новая композиционная перестановка строф» есть работа текстолога. Значит ли это, что он слагает с себя звание социолога, я не знаю. И так как примечание не может отменять основного текста, мы приступим к разбору текстологической работы Бродского.

Обратимся к его текстологическому методу. Он оспаривает право текстолога исходить из данных документа, из пушкинского шифра. «Считается установленным, что Пушкин записал особым приемом первые четверостишия 16 строф и что печатать основной корпус X главы необходимо согласно тому порядку, какой указан поэтом. Но варианты отдельных стихов, пропуски между строфами, стихи, не укладывающиеся в общую концепцию главы,— все это свидетельствует против утверждения, что перед нами завершенная художественная работа. Несколько стихов М. Л. Гофман и Б. Томашевский произвольно признали записью пятых стихов и предположительно отнесли к VI—IX строфам, в итоге чего получился набор стихов, лишенных связи с общим смыслом строф». Внесу в это одну поправку: Гофман действительно четыре стиха («Моря достались Албиону» и след.) считал пятыми стихами строф; я их считаю девятыми и отделяю в моих изданиях от предыдущих строкой точек, означающей разрыв текста.

Итак, признано, что раз Пушкин допустил какие-то ошибки (в анализ этих ошибок наш текстолог входить не хочет), то его шифровка не есть «завершенная художественная работа». Завершает эту работу за Пушкина Бродский. Обычно конъектурное исправление документа преследует две цели: дать удовлетворительное, осмысленное чтение и в то же время объяснить происхождение ошибок. Бродский идет своим путем. Каков же художественный принцип текстолога-поэта (ибо он взялся завершить незавершенное Пушкиным)?

«Мы располагаем строфы и отдельные стихи, напечатанные в современных изданиях в случайных связях, руководствуясь хронологическим стержнем событий, входивших в план X главы»,— пишет Бродский, считая, что Пушкин писал свою хронику (по определению Вяземского) действительно летописным способом, соединяя события единственно по признаку хронологии. Если этот признак принять по отношению не только к отдельным строфам, но даже и к отдельным стихам, то как же придется перетасовывать подлинного «Онегина» в угоду спасительной хронологии?

Но прежде всего процитируем две строфы в передаче Бродского:

Сей муж судьбы сей странник бранный
Пред кем унизились цари,
Сей всадник папою венчанный,
Исчезнувший как тень зари,

Измучен казнию покоя
(Он угасает недвижим,
Осмеян прозвищем героя,
Плащом накрывшись боевым).

Онегинской строфы как будто не получается. (Не забудем, что это находится в книге, именуемой «Комментарии к „Евгению Онегину“»; об онегинской строфе Бродский мог бы узнать из издания романа 1920 г., не говоря уже о специальной работе Л. Гроссмана, посвященной этому вопросу.) Откуда же эта композиция? Она целиком заимствована из статьи Д. Соколова (Пушкин и его современники. 1913. Вып. 16. С. 10). При этом даже стихи Пушкина, взятые из стихотворения «Герой», цитируются в неверной передаче Соколова. У Пушкина читаем:

Осмеян прозвищем героя.
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым.

Первый признак плохого текстолога — не проверять цитат. Пушкина следовало бы цитировать точно. Но откуда пятый стих? Он из числа тех, введение которых в эти строфы инкриминируется Гофману и Томашевскому.

Возьмем другую строфу:

Авось аренды забывая,
Ханжа запрется в монастырь,
Авось по манью (Николая?)
Семействам возвратит (Сибирь?)...
Авось дороги нам исправят...

Но ведь это совершенно точно воспроизводит строфу из работы Гофмана, снова с этим пятым стихом. Не странно ли, что, опорочив текстологическую работу предшественников, Бродский «хронологическим методом» приходит к тем же самым, им опороченным результатам?

В чем же, собственно, ключ Бродского и его спасительная композиция? Строфы распределяются так: I, II, III, IV, VIII,

одиночный стих «Моря достались Албиону», IX, X и V (соединены две строфы под двойным номером), XI, XII, XVII, XIII и XIV (эти две строфы почему-то слиты в одну), XV, XVI, два последних стиха из строфы X, VI и VII. Последняя строфа занимает заключительное положение, очевидно, потому, что в ней есть стих «Авось дороги нам исправят», а по обязательной справке литературоведа-социолога первая шоссейная дорога была построена только в 1830 г., т. е. после событий 1825 г.

Перетасовка строф и строк дает новое осмысление некоторым из них, но можно наверное утверждать, что это осмысление принадлежит только Бродскому, а не Пушкину[14]. Так, стихи:

А про тебя и в ус не дует
Ты Александровский холоп —

помещены в конце и разъяснены как указание на отставку Аракчеева после декабрьского восстания. Но, во-первых, почему речь идет здесь об Аракчееве? Неужели потому, что есть другая эпиграмма, где говорится «холоп венчанного солдата» и которая считалась направленной против Аракчеева? А вдруг правы новейшие издатели, которые толкуют эту эпиграмму как направленную против А. Стурдзы? Куда придется перетащить это двустишие? Не проще ли оставить его в качестве непонятного? Насильственное истолкование вреднее откровенного непонимания. Дело в том, что ни один отрывок из известного нам текста не говорит о Николае I и о событиях после 1825 г., если не считать строф с «авось», явно являющихся лирическим отступлением, обращенным к воображаемому будущему (например, возвращение декабристов из Сибири).

Но что всего страннее, так это то, что композиция, разоблачающая пушкинистов и являющаяся последним словом науки, в ее понимании Бродским, сама заимствована Бродским у ученого, которого нельзя отнести к литературоведам-социологам. Эта композиция, за исключением двух смежных перестановок, допущенных Бродским и не меняющих существа дела, целиком находится в статье Соколова, справедливо забракованной в свое время как не выдерживающей научной критики. В 1913 г. ошибки были до известной степени извинительны: структура строф Соколову была неизвестна: он даже не знал, что эти отрывки относятся к «Евгению Онегину». Вот пример механического заимствования из Соколова совершенно неосновательных его утверждений: я уже упоминал о том, что Соколов фантастиче-

ски относит к тому же замыслу наброски 1824 г. Бродский приблизительно в том же месте своей композиции, что и Соколов, пишет: «Среди записей 1824 года в одной тетради Пушкина имеется набросок, находящийся, по мнению исследователей, в бесспорной связи со стихотворением «Недвижный страж»:

Вещали книжники, тревожились цари,
Толпа свободой волновалась,
Разоблаченные пустели алтари,
Над ними туча подымалась»[15].

И сейчас же за этим следует толкование стиха «Кинжал Л. тень Б.», который в композиции Соколова занимает следующее за этим четверостишием положение.

У Соколова заимствовано выделение в особый отрывок стиха «Моря достались Албиону» и его положение в общей композиции. У него же взята поистине чудовищная идея закончить все строфами об «Авось». Вот что писал Соколов (твердо веруя, что он имеет дело со «стихотворением», а не со строфами «Евгения Онегина»): «Стихотворение заканчивалось рядом оптимистических мечтаний (серия строф, через одну или более, начинающихся словом «Авось»). Возможно (и весьма вероятно), однако, что оптимизм был ироническим».

Но посмотрим, как оказались социологически посрамлены пушкинисты основной поправкой (заимствованной в основной идее у Лернера), а именно перестановкой строфы «Сначала эти заговоры».

Она помещена Бродским непосредственно после строфы «Россия присмирела снова». Таким образом, мы видим, что начальные слова о «разговорах» имеют отношение к «искре пламени иного». Но в этой же строфе (безвкусно для Пушкина начинающейся словами «сначала», совершенно ненужными в хронологическом изложении при рассказывании в начальных строках о начальных событиях) намечен переход от разговоров к делам: «узлы к узлам», «и постепенно сетью тайной». Посмотрим, в чем же выразилось изменение настроения; в следующей строфе читаем:

У них свои бывали сходки,
Они за чашею вина,
Они за рюмкой русской водки...
....
Витийством резким знамениты...
....

Вот что гласит дальнейший текст композиции Бродского. Итак, организация тайных обществ ознаменовалась тем, что вместо лафита и клико стали пить русскую водку, а вместо дружеских разговоров началось резкое витийство. И вот — идеологическая линия произведения выправлена, буржуазная наука посрамлена и сдана в архив...

Бродский имел неосторожность предпослать своей книжке предисловие, где сообщает: «Роман Пушкина в свете нашего комментария должен стать для читателя более понятным, углубленным, но весь этот аппарат примечаний лишь приблизительно подводит читателя к подлинно научному постижению этого вершинного памятника дворянского искусства прошлого века». Комментарий подводит к монографическому исследованию, в котором роман «получит надлежащее научное, марксистско-ленинское истолкование». И как образец нового метода на свет вытаскивается бракованный хлам дилетантских фантазий дореволюционного времени. Примечанием, выше цитированным, автор готовит себе позиции для отступления, заранее чувствуя свою слабость.

После текстологической композиции Бродского текст X главы остается в прежнем положении, потому что никакой работы Бродского в действительности не было.

IX. КАК ДОВОДИТЬ X ГЛАВУ ДО ЧИТАТЕЛЯ

Десятая глава, помимо трудностей разгадывания ее смысла, создает еще одну трудность: как издавать ее; я говорю не о научном издании — здесь вопрос разрешается относительно просто, а об издании для читателя, не загроможденном научным и комментаторским аппаратом. Издавать эту главу совершенно без комментария мне представляется ошибкой, но всякий комментарий остается внешним по отношению к тексту произведения и не облегчает трудностей выработки окончательного текста. Трудности подачи текста возникают из следующих обстоятельств:

1) Глава в дошедших до нас документах не вся.

2) Самые куски между собой не связаны и прерываются большими пропусками.

3) В силу неполноты текст не всегда ясен.

4) В процессе шифровки Пушкин допустил несколько ошибок.

5) Текст дошел до нас в разнородных документах:

а) «криптограмма» доработанного текста;

б) мемуарные свидетельства;

в) незавершенный черновик трех строф.

Читателю нужен интегральный текст, поэтому необходимо делать объединение документов так, чтобы сохранилось впечатление единства текста. При этом необходимо сохранить впечатление отрывочности текста и недоделанности его в черновых строфах. Итак, встают вопросы о составе текста, о его редакции и о внешней форме передачи. Поскольку речь идет о сводной редакции произведения, форма которого вырисовывается весьма смутно вследствие отрывочности и неполноты документов, следует давать полный текст, т. е. вводить не только 16 строф криптограммы, но и семнадцатую строфу черновика, поставив ее на надлежащее место. Той же полноты следует придерживаться и в воспроизведении отдельных стихов, хотя бы и не связанных с текстом и не осмысляемых в совокупности других стихов. Но подобная сводность не дает возможности введения в корпус вариантов, и в черновых строфах должна быть соблюдена форма строфы путем отсечения параллельных вариантов и заполнения недостающих частей знаками разрыва текста (многоточием или иным типографским средством).

Редакцию лучше всего давать окончательную. Такой является редакция криптограммы, которой в соответствующих местах надо заменять стихи черновика. Получаемая контаминация двух редакций не должна быть опорочена, так как поправки Пушкина в этих стихах не связаны между собой и оба слоя текста не противоречат друг другу. Что касается до текстов, даваемых Вяземским и Тургеневым, то они, по-видимому, разноценны. Вяземский, вероятно, цитировал наизусть, а потому, заимствуя из его записи второй стих, пополняющий криптограмму, мы не должны по ней исправлять предыдущий стих. Иного характера запись Тургенева, которая дана не по памяти и кажется подлинной. Так как она восходит к беловому тексту, а мы можем противопоставить ей только черновик, то редакция Тургенева предпочтительнее чтения черновика.

Последнюю, семнадцатую строфу желательно давать не только в составе полных восьми стихов. Большой смысловой вес имеют отрывочные проекты дальнейшего, которые и можно воспроизводить с сохранением внешнего вида их отрывочности, например:

Казалось; но ....
.... узлы к узлам
....

И постепенно сетью тайной
Россия . . . .
Наш царь дремал. . . . . . .

Я не предлагаю именно этого вида, но думаю, что подобная форма сохранит смысловую весомость набросков и укажет на полную их недоработанность.

Внешняя форма не должна пестрить условными знаками, которые до читателя не доходят; надо давать ему понять неполноту и незаконченность обычными средствами печати. Чтобы дать ощущение строф, отрывки должны быть разделены. В издании Гофмана и моем строфичность обозначена тем средством, к которому прибегал Пушкин — римской нумерации. Но так как мы имеем не полную главу, а строфы из главы, то удобнее давать их так, как Пушкин печатал отрывки из «Путешествия Онегина», т. е. отделять их звездочками. Тогда не создается ложного впечатления окончательной зафиксированности текста.

Ошибки Пушкина следует оставить неприкосновенными, так как у нас нет никаких средств их исправить. Но получающуюся неувязку следует разделить знаком пропуска.

Наконец, следует также принять за правило не печатать X главу без исторического комментария. Слишком отрывочны и недоговорены отдельные моменты этой «славной хроники». Читатель не обязан самостоятельно расшифровывать смысл этих фрагментов и имеет право получить готовые исторические справки к отдельным местам, в которых заключаются прямые или косвенные указания на лица и события. Нельзя довольствоваться «корректорской» текстологией, дисциплиной весьма почтенной и требующей большого и специального опыта, но совершенно бесплодной, если она замыкается на интересах документального, сырого воспроизведения источника и не имеет в виду реального читателя и не доискивается до смысла и значения воспроизводимого памятника. Время скопческой текстологии миновало, и она уже обречена.

Конечно, не может быть общего рецепта на подобный комментарий. Разный тип издания и разная читательская аудитория заставят остановиться на том или другом роде примечаний, на большем или меньшем развитии, на той или иной степени субъективизма. Но уже самые сухие справки облегчат понимание.

На это обычно возражают: читатель не смотрит в примечания. Но кто в этом виноват? Конечно, нечего писать такой комментарий, который никто, кроме рецензента, не читает; но не

в том ли и заключается задача современного текстолога, чтобы, не упуская из виду основного положения, что он издает не свои, а чужие произведения, в то же время приучить читателя к комментарию, сделав его легким, доступным и интересным. Но этот вопрос уже не связан с узкой задачей издания X главы «Евгения Онегина».

Я ограничусь этими указаниями. Их мелочность в действительности вызывается значительностью последствий, вытекающих из подачи текста. И предыдущее изложение, кажется, достаточно мотивирует эту мелочность и показывает, что работа текстолога даже в технических деталях есть осмысленная и живая работа, направленная к удовлетворению живой потребности адекватного восприятия вещи, а потому работа эта не может замкнуться в огороженную область изолированной специальности. Текстолог обязан быть и литературоведом, но обязан предусматривать последствия подачи чужого материала.

Десятая глава должна стать обычной в самых «популярных» изданиях Пушкина. Она должна быть дана так, чтобы читатель, видя ее недовершенность и неполноту, в то же время без труда преодолевал эту недовершенность и имел все данные, чтобы вскрыть внутренний смысл произведения[16].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Все шифры изменены в соответствии с нынешним хранением.

[2] Возможна и другая ошибка Юзефовича: он мог смешать с какой-нибудь другой ситуацией путешествие Онегина на Кавказ из первоначальной восьмой главы.

[3] Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1884. Т. 9. С. 152.

[4] Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Пушкин. Пг., 1915. Т. VI. С. 215.

[5] Конец стиха неясен. Вероятное чтение: «Кинжал Л тень Б». Но возможно и чтение: «Кинжал Л пел Б». Буквы «Л» и «Б» читаются предположительно.

[6] Ошибочное чтение «покое» позднее было исправлено Б. В. Томашевским на «в конгрессе» (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 5. С. 211.— *Ред.*).

[7] Следует читать «в конгрессе» (см. примеч. 6).— *Ред.*

[8] Подобный порядок шифровки совершенно исключает возможность записи наизусть. Перед Пушкиным, конечно, лежала перебеленная рукопись шифруемых строф.

[9] Ср. в «Герое»:

Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя.
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым.

Возможно, что последние три стиха тоже взяты из X главы, но при этом была изменена последовательность рифм.

[10] Гессен С. Я. Источники десятой главы «Евгения Онегина» // Декабристы и их время. М., 1932. Т. 2. С. 130—160.

[11] Этот факт тоже не был новым. Жуковский писал Пушкину 12 апреля 1826 г. о ходе следствия: «Ты ни в чем не замешан—это правда. Но в бумагах каждого из действовавших находятся твои стихи». Быть может, введением своего имени Пушкин думал отчасти диссимулировать свое авторство.

[12] «*Это было мною писано в подражание уставам некоторых Масонских лож*, говорит Пестель» (Примеч. «Донесения»).

[13] «Пестель утверждает, что еще прежде, в том же 1817 году, Лунин говорил, что если при начале открытых действий Общества решается убить императора, то можно будет для сего выслать на Царскосельскую дорогу несколько человек в масках. Лунин признается, что между прочим он говорил это. Пестель, как показывает Матвей Муравьев, хотел набрать из молодых отчаянных людей так называемую conhorte perdue (Обреченный на гибель отряд) и поручить начальство оного Лунину, *чтоб всех изгубить, pour faire maine losse sur fous* Пестель в этом не сознается» (Примеч. «Донесения»).

[14] Впрочем, и не Бродскому, а опять Соколову, от которого эта интерпретация стихов взята (см.: Пушкин и его современники. Вып. 16. С. 2—3).

[15] Цитата эта отличается от компиляции Соколова только обновлением текста отрывка (кажется, по изданию В. Брюсова с произвольной перестановкой отдельных слов).

[16] Политические мотивы присутствовали и в основных главах романа, но были оттуда тщательно вытравлены. На это намекает Пушкин, заявляя, что пропущенные строфы он «не мог или не хотел напечатать». Только счастливая случайность—сохранившаяся копия В. Одоевского—дает нам представление о некоторых таких строфах. Так, одна из них, занимавшая место 38-й в шестой главе, содержала следующие стихи:

Он совершить мог грозный путь,
Дабы в последний раз дохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ПУШКИНА*

Творчество Пушкина занимает центральное положение в общей картине развития новой литературы. Поэтому не существует ни историко-литературной работы, относящейся к XIX в., в которой так или иначе не присутствовала бы оценка творчества Пушкина или его отражения на дальнейший ход развития русской литературы. В кратком обзоре нет никакой возможности охватить всю литературу о Пушкине. Поэтому в дальнейшем речь будет идти только о специальной пушкинской литературе, о том, что в быту получило название пушкиноведения или пушкинизма. При этом критерием того, что считать принадлежащим к этой специальной области, явится исторически сложившееся отграничение пушкиноведения от общего литературоведения. Таким образом, в обзор не войдут не только отдельные главы, посвященные Пушкину, из общих трудов по истории русской литературы, но даже отдельные статьи и книги, посвященные только Пушкину, если они писались в общем историко-литературном плане.

С самого своего начала пушкиноведение преследовало решение особых, специальных задач, отличных от тех, какие являлись предметом общей истории литературы и критики. Должен предупредить заранее, что эти преграды, отделявшие специальное пушкиноведение от общего литературоведения, в настоящее время пали и даже специальные вопросы изучения биографии и творчества Пушкина решаются ныне в тесной связи с общими задачами литературоведения.

* Печатается по изданию: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии. С. 444—476.— *Ред.*

В настоящем обзоре мне хотелось бы охарактеризовать не работы отдельных исследователей, а общее направление в изучении Пушкина на различных этапах. Однако этого нельзя сделать для начальных лет пушкиноведения, когда характер и методы изучения определялись трудами отдельных, еще весьма немногочисленных писателей, положивших начало пушкиноведению.

Литература о творчестве Пушкина возникла почти в самом начале его литературного пути, незадолго до выхода в свет первой его поэмы. Каждое крупное произведение Пушкина вызывало обширную литературу критических отзывов. Уже при жизни Пушкина было написано несколько обзоров, характеризовавших его творчество в целом. После его смерти количество таких обзоров увеличилось.

В 1838 г. появилось первое Полное собрание сочинений Пушкина. В 1841 г. были изданы дополнительных три тома. При всех крупнейших недостатках этого издания, непростительных даже для первого опыта, оно все-таки сыграло огромную роль и для распространения сочинений Пушкина среди читателей, и для изучения творчества писателя. Впервые произведения Пушкина во всем их объеме сделались обозримыми, лишь в разделах прозы, особенно критической и публицистической, пробелы были слишком заметны. Но особенное значение в истории литературы это издание получило благодаря тому, что оно послужило поводом для одиннадцати статей Белинского 1843—1846 гг., представляющих первое всестороннее историко-литературное и критическое обозрение творчества Пушкина. Белинскому произведения Пушкина были известны в большей полноте, чем в пределах состава одиннадцати томов «посмертного» издания (под таким названием оно известно в истории изданий сочинений Пушкина). Многое было известно по журнальным текстам, многое Белинский переписал собственной рукой с копий рукописных произведений Пушкина (возможно, добытых при помощи А. А. Краевского). Таким образом, Белинский имел возможность рассмотреть творчество Пушкина почти в полном его объеме.

В статьях Белинского впервые был дан полный обзор всего творчества Пушкина, предваренный обширным введением, характеризующим его предшественников. Всякое значительное произведение Пушкина подвергнуто было классическому анализу, выяснявшему художественную природу произведения, определявшему идею, положение данного произведения в общей системе пушкинского творчества. В этих статьях Белинский определил

роль Пушкина в развитии национальной русской литературы, место его творчества в смене литературных школ, его значение для дальнейшего развития русской литературы, в которой главными деятелями были Гоголь и Лермонтов. Статьи о Пушкине являются центральными в критическом наследии Белинского. В них в наибольшей степени отразились его эстетические взгляды, надолго предопределившие развитие русской прогрессивной критической мысли.

Статьи Белинского представляют собой труд, по широте и глубине суждений непревзойденный и до нашего времени.

Долгое время существовало мнение, что эти статьи исчерпали тему критической оценки произведений Пушкина. Сейчас мы не можем этого повторить по ряду причин. Во-первых, все-таки Белинский не в достаточной степени знал как творчество, так и биографию Пушкина. Иногда он повторял предвзятые мнения врагов Пушкина, не располагая фактическим материалом для их опровержения. Это отчасти явилось причиной того, что Белинский игнорировал политические и исторические взгляды Пушкина. Кроме того, Белинский смотрел на Пушкина с литературных позиций боевого участника движения 40-х годов. Иногда он приближал в своей интерпретации произведения Пушкина к эстетическим и этическим требованиям натуральной школы. Голос борца за новое направление иногда заглушал голос историка.

Надо сказать, что в течение всего XIX в., а может быть и в более позднее время, в оценках Пушкина борются два принципа: принцип исторический, заставляющий рассматривать произведения Пушкина только в обстановке его времени, и другой — принцип современности, заставляющий применять к Пушкину только критерии нового времени, ставящие один вопрос — чем является Пушкин на сегодня, для нового поколения. Это столкновение критериев происходит всякий раз, когда возникает вопрос о так называемом классическом наследии, обладающем непреходящей ценностью. Если эти критерии не примирить, то и в том и в другом случае происходит недоразумение. Либо историк превращает Пушкина в музейный объект, либо критик модернизирует творчество Пушкина, искажая подлинный смысл его творчества. Между тем всегда можно читать Пушкина «новыми глазами», не забывая о его историческом бытии.

Белинский прочитал Пушкина глазами человека 40-х годов, при этом глазами страстного, а следовательно, и пристрастного

участника движения 40-х годов, вождя и учителя нового поколения. Сегодня мы можем взглянуть на Пушкина другими глазами.

Знаменательна судьба статей Белинского. С одной стороны, его проповедь безусловно воспринята была следующим поколением. Не только Чернышевский, но и Писарев в своих статьях о Пушкине доказывал, что он остается верным основным положениям критики Белинского, только последовательнее учителя применяет эти положения к фактам. Иначе говоря, из статей Белинского извлекались основы революционного мышления. Но с другой стороны, статьи Белинского в более схоластическом понимании были восприняты и наукой, и школой, особенно во второй половине XIX в. и в более поздние годы. И история литературы, и интерпретация Пушкина строились на цитатах из Белинского. Издание сочинений Пушкина для семьи и школы, составленное Львом Поливановым[1], сопровождает каждое произведение Пушкина обширными выдержками из статей Белинского. Гимназические курсы литературы строились по Белинскому, а это сопровождалось уже определенным выхолащиванием мысли Белинского.

Впрочем, Белинский в своей критике никогда не старался показать себя специалистом, посвященным в какие-то особые тайны науки о Пушкине, и всегда ставил задачей отвечать на основные запросы общественной и критической мысли своего времени. Говорить о статьях Белинского можно только в связи с историей русской общественной мысли.

Критические статьи Белинского о Пушкине не представляли чего-то противопоставлявшего себя общей критике своего времени.

Из общих оценок Пушкина нельзя не упомянуть замечательную характеристику творчества Пушкина и его исторического значения, данную в 1851 г. Герценом в его книге «О развитии революционных идей в России». Герцен имел то преимущество перед Белинским, что его слова не были связаны никакой цензурой. Он показал освободительный смысл творчества Пушкина в целом и его роль в развитии передовых общественных идей.

Специальное пушкиноведение начинается только в 50-х годах. Его основоположниками, по единодушному признанию пушкиноведов, были П. В. Анненков, П. И. Бартенев и Я. К. Грот[2].

Первым фундаментальным трудом в области этого специального изучения Пушкина было издание сочинений поэта, осуществленное П. В. Анненковым в 1855 г. (шесть томов, седьмой,

дополнительный вышел в 1857 г.). Это издание сразу определило и ту специальную область, которая представлялась особой областью изучений.

В целом это было первое критическое издание сочинений Пушкина. Поэтому в первую очередь вставали вопросы текстологические. Первое издание и дает примеры того, какой должна быть выработка окончательного текста, публикация черновых текстов и тесно связанный с этим вопрос комментирования произведений.

Труд П. В. Анненкова по выработке текста и по публикации нового материала не получил надлежащей исторической оценки. Так, С. А. Венгеров писал: «...когда в 1880 году редактировать Пушкина взялся такой знаток своего дела, как П. А. Ефремов, бесчисленные промахи, недосмотры и опущения Анненкова выступили наружу очень ярко. Эти опущения стали еще рельефнее, когда в 1882 году в Румянцевский музей поступили те самые рукописи, которыми когда-то пользовался Анненков, и когда они были тщательно обследованы талантливым молодым ученым — Вяч. Евг. Якушкиным»[3].

Мы, конечно, ни в какой мере не можем себя считать связанными теми решениями текстологических вопросов, какие находим в издании 1855 г. Однако для своего времени это было лучшее издание, намного превосходившее предшествующее издание 1838—1841 гг. («посмертное»). Обвиняя П. В. Анненкова в промахах, В. Е. Якушкин мог представить реальные доказательства только неполноты издания. Но эта неполнота вполне объяснима и общей обстановкой работы, производившейся в 1852—1855 гг., и простительными недосмотрами в первом опыте издания такого масштаба. Позднейшие библиографические разыскания, дальнейшее исследование автографов Пушкина расширили круг произведений Пушкина, ставших общим достоянием, но и в этом отношении Анненкову принадлежит почетное место. Что же касается качества его работы, то тексты издания Анненкова нисколько не уступают текстам позднейших изданий Ефремова, а в чтении черновиков Пушкина и умении их дешифровать Анненков стоял много выше последующих исследователей, не исключая и Якушкина. Анненков привел весь корпус произведений Пушкина в систему, снабдил каждое произведение примечанием и тем самым установил тип русских критических изданий сочинений классиков.

В предисловии ко второму тому Анненков точно определил

значение издания. «Арена для библиографической, филологической и эстетической критики открыта. Общим действием людей опытных и добросовестных ускорится время издания сочинений народного писателя нашего вполне удовлетворительным образом»[4].

Особенное значение имеет первый том издания — «Материалы для биографии А. С. Пушкина». Это — обширная биография Пушкина, построенная на неизданных материалах жизни и творчества поэта.

Заслугой Анненкова является то, что он собрал большое количество биографических сведений, главным образом в форме воспоминаний друзей и знакомых Пушкина. Так, Анненкову мы обязаны тем, что по его настоянию некоторые лица, близкие Пушкину, написали о нем свои воспоминания. В качестве материалов Анненков включил в свой труд многочисленные выписки из черновых тетрадей Пушкина и из его писем. «Материалы» вводили в оборот много еще неизданных произведений Пушкина. В этот том вошло около ста двадцати новых произведений или отрывков Пушкина, ранее неизвестных.

Необходимо отметить, что работа Анненкова происходила в годы цензурного террора. Поэтому приходилось сопровождать печатаемые материалы сложными истолкованиями, полунамеками, иной раз даже с сознательным искажением истины. Подобного рода пояснения Анненкова впоследствии были иногда источником недоразумений и надолго служили причиной неправильного истолкования текста. Так, например, печатая начало статьи о французской революции, Анненков принужден был изъять первую фразу, из которой было ясно, что в намерения Пушкина входило изложение событий именно самой французской революции; замысел этой статьи Анненков совершенно правильно сопоставил с набросками третьей статьи об «Истории» Н. А. Полевого, но при этом оговорился, что печатаемый отрывок имел иное назначение. Это не помешало тому, что в позднейших изданиях, даже когда этот отрывок печатался полностью, его продолжали включать в число набросков третьей статьи о Полевом.

И так в большинстве случаев. Когда текстологические ошибки возникали на основе издания Анненкова и с ссылкой на него, при проверке оказывалось, что Анненков в этих ошибках не виноват, а являлись они от поспешных выводов из неправильно понятых слов Анненкова.

Пушкинисты, как мы видели, считали Анненкова основоположником науки о Пушкине. Но следует отметить одно: труд Анненкова в годы, когда он создавался, ни в какой степени не противостоял общему направлению русской общественной мысли, ни в области науки, ни в области критики. Друг Белинского до последних лет его жизни, Анненков был постоянным сотрудником «Современника», и если его статьи отличались некоторой бледностью, то это вполне объяснимо было безвременьем. Отчуждение Анненкова от передовой мысли произошло уже много позднее.

Большое общественное значение издания Анненкова вполне явствует из начальных слов рецензии Добролюбова на дополнительный, седьмой том издания, вышедший в 1857 г.

«Все еще помнят, вероятно, какой живой восторг возбудило три года тому назад во всей читающей публике известие о новом издании Пушкина, под редакциею г. Анненкова. После вялости и мелкоты, которою отличалась наша литература за семь или восемь лет пред тем, это издание действительно было событием, не только литературным, но и общественным. Русские, любившие Пушкина, как честь своей родины, как одного из вождей ее просвещения, давно уже пламенно желали нового издания его сочинений, достойного его памяти, и встретили предприятие г. Анненкова с восхищением и благодарностью. И в самом деле, память Пушкина как будто еще раз повеяла жизнью и свежестью на нашу литературу, точно окропила нас живой водой и привела в движение наши окостеневавшие от бездействия члены»[5].

Одновременно с Анненковым в качестве биографа Пушкина выступил П. И. Бартенев. Так же как и Анненков, он усиленно собирал мемуарные свидетельства современников Пушкина. Главным образом это были устные рассказы, которые Бартенев тщательно записывал. Его биографические статьи о Пушкине начали появляться в печати еще в 1853 г., т. е. до выхода в свет «Материалов» Анненкова. Последним его очерком был «Пушкин в южной России» (1861). Эта работа издана была отдельной книжкой и переиздавалась до 1914 г. Это самое ценное из биографических разысканий Бартенева. Книжка эта значительно дополняет то, что было опубликовано в «Материалах» Анненкова.

Бартеневым руководила безотчетная, инстинктивная любовь к Пушкину. Конечно, он полюбил его за его стихи, но в его писаниях мы не найдем и следа литературной характеристики

произведений Пушкина. Цитируя его стихи, он ограничивается эпитетом «чудные». Когда ему понадобилось подробнее разъяснить художественное значение стихотворения Пушкина («Друзьям»), он ограничился выпиской из четвертой статьи Белинского, а со своей стороны только сообщил имена друзей, к которым обращался Пушкин в этих стихах. Для Бартенева существенны были только те стихотворения, которые он называл «задушевными» в особом значении этого слова. Значение это явствует из его комментария к стихотворению «Не пой, красавица, при мне»: «Глубокая задушевность этих стихов заставляет думать, что они связаны с каким-нибудь действительным случаем, и в них, может быть, заключена какая-нибудь биографическая черта» [6]. Это «может быть» в большинстве случаев переходит в совершенную уверенность. Любовь к поэзии Пушкина у Бартенева осознавалась как любовь к самому поэту, к его личности, к его жизненному поведению. Стихи Бартенев цитирует, как дневник или письма, для доказательства того или иного факта. Поэзия Пушкина получает для Бартенева свою полноту только тогда, когда он может сказать, какой частный, единичный случай вызвал то или иное стихотворение, о ком именно мог думать Пушкин в момент его создания.

Этот метод изучения поэзии был унаследован от Бартенева позднейшими пушкинистами. Биографическая интерпретация поэзии Пушкина наблюдается в работах, даже очень близких по времени к нашим годам.

С 1863 г. Бартенев издает «Русский архив». Его пушкиноведческие работы сводятся к публикации документов и кратким примечаниям к ним. Попытки его в начале 80-х годов заняться изучением автографов Пушкина (поступивших в эти годы в Румянцевский музей) оканчиваются неудачей: Бартенев совершенно не был к тому подготовлен и не проявил необходимого умения к подобного рода занятиям.

Общий взгляд Бартенева на Пушкина в достаточной мере отразился в его речи на торжестве открытия памятника Пушкину в Москве. Смысл речи в том, что Пушкин в юности под «хмельным действием» французской революции увлекся свободой, но затем по наставлениям Карамзина вступил на путь «внутреннего самосовершенствования». В Михайловском он выучил наизусть многие страницы евангелия и весь псалтырь («таково было историческое воздействие, произведенное на него русскою старинною жизнию»). Финал речи Бартенева, около ее

трети, был посвящен прославлению Николая I. Все заканчивалось возгласом: «Искренняя ему благодарность (не Пушкину, а Николаю.— *Б. Т.*) от беспристрастного потомства»[7].

И хотя в 60-е годы Бартенев избегал высказывать подобные «беспристрастные» взгляды, но совершенно очевидно, что его нельзя назвать представителем передовой русской общественной мысли.

Не принадлежал к передовым общественникам и Я. К. Грот. Работы его, написанные преимущественно в более позднее время, направлены были главным образом к характеристике пребывания Пушкина в лицее. Пушкиноведческие труды Грота значительно уступают его изысканиям в иных областях филологии и языкознания.

Приблизительно с конца 60-х годов и вплоть до юбилея 1899 г. продолжался второй период в истории изучения Пушкина, период по преимуществу библиографический.

Именно в эти годы произошло решительное отчуждение пушкиноведения от общего движения русской общественной мысли. Самое имя Пушкина на некоторое время бледнеет, и обаяние его явно падает. На страницах журналов, в отделах критики, оно уже упоминается не с таким благоговением, как в 40-е годы. Выход в свет издания Анненкова вызвал обширную рецензию Чернышевского в четырех статьях[8]. В этой рецензии Чернышевский объявляет себя верным последователем Белинского (имя которого он не называет из соображений цензурной осторожности). Однако явно чувствуется, что для Чернышевского Пушкин—явление историческое, принадлежащее прошлому. Признавая, что влияние Пушкина на русскую литературу еще не исчерпано, Чернышевский, однако, считает, что поэзия Пушкина определилась в эпоху, когда общественное самосознание стояло на очень низкой ступени. «Говоря о значении Пушкина в истории развития нашей литературы и общества, должно смотреть не на то, до какой степени выразились в его произведениях различные стремления, встречаемые на других ступенях развития общества, а принимать в соображение настоятельную потребность тогдашнего и даже нынешнего времени—потребность литературных и гуманных интересов вообще». Слова «и даже нынешнего времени» получают истолкование в сказанном перед этим: «Период, представителем потребностей которого был Пушкин, не совершенно еще окончился; и современная русская литература, много отличаясь от литературы 1820—1835 годов,

имеет еще с нею гораздо больше общности, нежели различия, по своему значению. Это доказывается, между прочим, например, тем, что большинство даже избраннейших читателей еще предпочитает Пушкина Гоголю». После этого совершенно ясно значение следующих слов: «...очень многие, даже из молодого поколения, не понимают еще, почему же Пушкин принадлежит уже прошедшей эпохе, почему он не может быть признан корифеем современной русской литературы?» Несколько раскрывал свою мысль Чернышевский в такой осторожной формулировке: «...когда он (Пушкин) достиг зрелости, когда его образ мыслей установился сообразно с его собственною натурою, порывы, навеянные молодостью и так называемым «духом века», исчезли сами собою, как исчезают в зрелом человеке все молодые стремления, если были только увлечениями молодости, а не глубокими потребностями самой натуры». Это значит, что, по мнению Чернышевского, Пушкин изменил вольнолюбивым увлечениям своей молодости и главным недостатком Пушкина была «теория, говорящая, что поэт творит для себя, а не для своих читателей»[9]. Несмотря на сложный подцензурный язык, принуждавший Чернышевского выражаться намеками, он сумел вполне высказать свою мысль.

Смысл сказанного Чернышевским особенно становится ясным при сопоставлении со статьей А. В. Дружинина, написанной в том же 1855 г. и тоже по поводу выхода в свет издания Анненкова. Дружинин принимал Пушкина безоговорочно, и в этом приятии была доля полемизма. Сравнивая Пушкина с Байроном и вспоминая о противниках Байрона—лекистах (противопоставлявших Байрону Вордсворта), Дружинин указывал на наличие «русских лекистов», т. е. противников Пушкина. «Пушкин—наш Байрон и Скотт—должен был, после своей смерти, приобрести своего Вордсворта в Гоголе и лекистов особенного рода в людях, слишком отдавшихся гоголевскому направлению». И хотя, по мнению Дружинина, наметившийся антагонизм «высказался самым умеренным образом», но те выражения, какими он преследует лекистов, не свидетельствуют об умеренности наметившихся противоречий. Противников он называет «запоздалыми любителями ложного реализма, из числа слишком исключительных приверженцев Гоголя». И Дружинин, протестуя против требований «сатиры и карающего юмора», восклицал: «Нам нужна поэзия. Поэзии мало в последователях Гоголя, поэзии нет в излишне реальном направлении многих новейших деятелей. Самое это направление не может назваться натураль-

ным, ибо изучение одной стороны жизни не есть еще натура... Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю,—поэзия Пушкина может служить лучшим орудием» [10]. При этом Дружинин выражал наивную уверенность, что гоголевское направление недолговечно.

Характерно, что статья Дружинина встретила восторженную оценку со стороны Ап. Григорьева, который и в 1859 г. повторял: «Лучшее, что было сказано о Пушкине в последнее время, сказалось в статьях Дружинина»,—но при этом принужден был оговориться, что «Дружинин взглянул на Пушкина только как на нашего эстетического воспитателя» [11]. Эта оговорка показывает, что к этому времени эстетический критерий в литературе является уже явно недостаточным.

Собственная критическая деятельность Аполлона Григорьева относится к тем же годам. Он оставил определенный след в истории критического анализа творчества Пушкина. Но вдохновлялся он вовсе не передовыми идеями века, а примыкал к «почвенничеству» Достоевского и Страхова.

Противоречие, констатированное Дружининым, вскоре обозначилось с большей ясностью. То, что Чернышевский облекал в иносказательные и примирительные формулы, вскоре было определеннее формулировано Добролюбовым. К 1856 г. относится его статья «Александр Сергеевич Пушкин» (напечатана в 1858 г.). В ней Добролюбов развивает мнения Чернышевского. Утверждая историческое значение Пушкина и заключая статью выводом, что Пушкин подготовил «новый период литературы, которого полнейшее отражение находим в Гоголе», Добролюбов указывает на многие черты в творчестве Пушкина, являющиеся отрицательными для людей нового времени. Намекая на вольнолюбивые увлечения юности поэта, Добролюбов говорит: «Последующие произведения поэта доказали, что обнаруженное им направление не было глубоко в его душе, а привилось к нему только вследствие внешних обстоятельств, не могших не подействовать на страстную, пламенную натуру его... Пушкин шел в уровень с своим веком. Несмотря на свои уверения о презрении к толпе, он угождал ей... Не должно казаться странным, что очарование нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами... Отстранив от себя всякую внешнюю цель, всякое постороннее стремление, он заключился в тесном круге исключительного служения искусству, в сфере чистой художественности» [12].

Так как статья подписана псевдонимом, Добролюбов имел возможность дать на нее отзыв. В этом отзыве он еще яснее формулирует основную мысль статьи: «Под статьею выставлен 1856 год. Не знаем, как тогда, но теперь неужели кому-нибудь интересны и новы будут мысли о том, что Пушкин не имел прочного образования, был испорчен с самого начала влиянием французских эмигрантов — своих гувернеров, увлекался разными порывами, пока живописная природа Кавказа и Тавриды не заменила для него всех внутренних вопросов, что впоследствии он предался исключительной художественности, которой уж мы теперь не довольствуемся, и пр. и пр.»[13]

Взгляды эти, вполне понятные в новой обстановке, когда вопросы политической и социальной борьбы на новой ступени народной жизни стали очередными и главнейшими, естественно, отодвигали на второй план необходимость особо углубленного изучения Пушкина. Панегирики по адресу Пушкина неизбежно стали достоянием эпигонов и реакционеров. Имя Пушкина начинает тускнеть в глазах передовой молодежи, он становится чуть ли не носителем лозунга «искусство для искусства», что и делает возможным появление статей Писарева в 1865 г. Здесь уже полное отрицание всякого значения творчества Пушкина: «...в так называемом великом поэте я показал моим читателям легкомысленного версификатора, опутанного мелкими предрассудками, погруженного в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века»[14]. Подобные утверждения являлись уже карикатурой на передовую мысль тех лет, а потому они и не имели широкого успеха.

Изучение Пушкина в эти годы становится достоянием библиографов, среди которых мы не найдем фигуры масштаба Анненкова. На страницах журнала «Библиографические записки» 1858 и 1859 гг. появляются публикации тех произведений и отрывков Пушкина, которые по цензурным условиям раньше не могли печататься. Здесь формировалась и группа специалистов-библиографов (М. Н. Лонгинов, С. А. Соболевский, С. Д. Полторацкий, П. А. Ефремов и др.), с именами которых связана библиографическая работа по творчеству Пушкина.

Параллельно с библиографическими работами продолжалось и собирательство биографических материалов. В этой области особенно подвизался В. П. Гаевский, собравший в своих статьях много материала по лицейской жизни первого выпуска: еще

живы были лицейские товарищи Пушкина, а у них на руках сохранились лицейские сборники и другие документы учебной и литературной жизни лицея.

Мелочность библиографических работ и разысканий отмечена в рецензии Добролюбова на седьмой, дополнительный том издания сочинений Пушкина под редакцией Анненкова, вышедший в свет в 1857 г. Указывая, что мрачные годы 1848—1855 отразились на характере литературы, Добролюбов писал: «...библиографы наши подбирали факты ничтожные, вели споры об обстоятельствах пустых, занимались часто решением вопросов, ни к чему не ведущих. Мы помним за последние десять лет множество статеек, написанных даже людьми дельными и почтенными, но пускавшимися в такие ненужные мелочи и делавшими при этом такие наивные ошибки, что со стороны становилось, наконец, досадно, хотя и забавно, смотреть на трудолюбивых библиографов». Добролюбов, впрочем, отмечает, что оживление общественной жизни за вторую половину 50-х годов отразилось и на библиографии, но в области библиографии пушкинской называет только анненковский дополнительный том: «Вышедший ныне седьмой том Пушкина служит одним из самых ярких доказательств этого расширения средств нашей библиографии, особенно в отношении к возможности и легкости сообщать публике свои находки. Правда, что в этом последнем отношении она еще и теперь далеко не совершенна, даже неудовлетворительна; но все же какое сравнение с тем, что было прежде, и незадолго прежде! Мы помним, как лет пять тому назад двое ученых—старый и молодой—ожесточенно ратовали друг против друга за то, как нужно произнести один стих Пушкина: на четыре стороны́ или сто́роны; помним, как двое молодых ученых глумились друг над другом из-за одного вздорного стихотворения с подписью Д-г, не зная, кому приписать его—Дельвигу или Дальбергу [15]. Да мало ли что можно вспомнить из этого времени, в том же безвредном роде, как будто вызванном отчаянием скуки» [16].

В статье «Собеседник любителей российского слова» (1856) Добролюбов писал: «Уважаю я труд библиографа, знаю, что и для него нужно некоторое приготовление, предварительные знания, как для почтальона нужно знание городских улиц; но позвольте же мне более уважать критика, который дает нам верную, полную, всестороннюю оценку писателя или произведения...» В русской библиографии Добролюбова раздражала отрешенность

библиографических разысканий от всех научных интересов; иронизируя над библиографами, он писал (в рецензии «Поденьщина. Пустомеля. Кошелек», 1858): «...только в области библиографии являлись у нас до сих пор истинные ученые, в тесном значении этого слова, ради своей науки отрешавшиеся от всяких общественных, нравственных, литературных и иных интересов»[17].

По поводу библиографических работ Г. Н. Геннади Некрасов пародически создавал такой образ воображаемого библиографа:

Могу себя прославить
И без журнальных стычек:
Решился я составить
«Словарь собачьих кличек»!

Сей труд монументальный
И деньги мне доставит,
И зависти нахальной
Шипение подавит.

Довольно будет ахов...
Я знаю будут ради
Дудышкин и Галахов,
Гаевский и Геннади!

(«Литературная травля,
или Раздраженный библиограф»,
1860)[18]

А ведь библиограф Геннади был прямым наследником Анненкова по изданию сочинений Пушкина.

Новое издание сочинений Пушкина под редакцией Геннади появилось в 1859—1860 гг. К тому времени издание Анненкова разошлось. Геннади не ставил широких задач. Его издание отличается от предыдушего только относительной полнотой. Пополнение текстов Пушкина объясняется главным образом некоторой цензурной свободой, позволявшей печатать стихи, ранее запрещавшиеся. Появлялись эти публикации преимущественно на страницах журнала «Библиографические записки». В издание Геннади вошло четырнадцать новых произведений, из них семь по «Библиографическим запискам». Правда, из этих четырнадцати четыре Пушкину не принадлежали.

Эти новые публикации не всегда отличались точностью. В это время основной фонд автографов Пушкина не был доступен: только Анненкову наследники Пушкина доверили весь рукописный фонд. Печатали по копиям, не всегда достоверным и

исправным. Идея полноты доминировала у Геннади (как, впрочем, позднее и у его преемника Ефремова). Не только новые стихотворения отличают издание Геннади от издания Анненкова. Во многих стихотворениях восстановлены цензурные пропуски. При этом Геннади не видел сам полных текстов, а пользовался чужими публикациями, а это иногда приводило к недоразумениям. Увлечение пополнением текста по рукописям и копиям приводило и к тому, что в окончательный текст вводились стихи из черновых редакций, отброшенные Пушкиным при обработке стихотворений.

Одно из таких пополнений стихов Пушкина вызвало протест Некрасова. В № 12 «Современника» за 1860 г. появилась его статья «Геннади, исправляющий Пушкина (Письмо из провинции)» за подписью «Григорий Сычовкин». Статья эта написана якобы от имени провинциального читателя, любителя поэзии Пушкина. Он рассказывает, что принадлежащий ему экземпляр сочинений Пушкина под редакцией Анненкова уже истрепался и он собирался купить новый, но останавливала высокая цена издания. «Понятно поэтому, с каким удовольствием я узнал, что выходит новое дешевое издание сочинений моего любимого поэта, и притом под редакцией известного, как было, помнится, сказано в «Санктпетербургских ведомостях», библиографа и библиофила нашего Геннади». Однако это издание разочаровало читателя. «Я, признаюсь, как простой читатель, был крайне огорчен, что, например, в стихотворении «Роняет лес багряный свой убор» явилось несколько куплетов, которые совсем испортили для меня эту пьесу, очень мною любимую. Сначала я думал, уж не сам ли известный и проч. сочинил их; но оказалось, что он взял их из рукописи самого Пушкина и только вставил их в тех местах, где Пушкин их зачеркнул, разумеется, как плохие и нарушающие общую стройность пьесы. Но не надо забывать, что Пушкин писал всё для таких читателей, как я, которые хотят наслаждаться и потому находят неприятными разные помарки в книге». И далее Некрасов приводит пародический образец начала «Графа Нулина» по всем правилам «библиографической науки», удовлетворяющей «истинно просвещенных библиографов» [19]. Приходится сознаться, что пародия Некрасова предвосхитила так называемые «транскрипции», заполнявшие страницы изданий Пушкина через полвека после появления этой статьи.

Пародия Некрасова никого не остановила. Подобные же операции пополнения окончательного текста выписками из чер-

новых редакций разновременно коснулись «Домика в Коломне», «Евгения Онегина» и других произведений Пушкина.

Кроме пополнений текста, Геннади систематически применяет в своем издании раскрытие имен. Все инициалы в заглавиях стихотворений, кому-нибудь посвященных, заменяются полными именами. Эти имена появляются и там, где не было никаких инициалов (например, стихотворение «Я помню чудное мгновенье», которое с этого времени получило название «К Керн»). Особенно озабочены были редакторы (не только Геннади, но и все ближайшие его последователи) тем, чтобы определить, к какому лицу относится то или иное стихотворение. В этом отношении много помогли устные предания, в частности анекдотические воспоминания лицейских товарищей Пушкина, тщательно собранные Гаевским. Гаевскому в данном случае оказывалось полное доверие, хотя в ряде обстоятельств сохраненные им легенды позднее разоблачались на основании более точных исторических справок. Впрочем, не один Гаевский виноват во внедрении лицейских рассказов в текст изданий сочинений Пушкина. Так, лицейское стихотворение «Красавице, которая нюхала табак» у Геннади сопровождено указанием, что оно обращено к «А. М. К.» (что, по-видимому, надо было расшифровывать — Алина Михайловна Кантакузен); позднее издатели Пушкина уточнили имя красавицы как имя сестры лицейского товарища Пушкина А. М. Горчакова Елены Михайловны (1794—1855), вышедшей замуж вскоре за Кантакузена.

Но то, что у Геннади носит, так сказать, эмбриональный характер, то в изданиях Ефремова получило полное развитие. В заголовки стихотворений Пушкина свободно вводились собственные имена, категорически раскрываемые на основании слухов и легенд, равно как указание на источник подражания. Так, стихотворение «Измены», правильно охарактеризованное Анненковым как «образец слабых подражаний произведениям карамзинской стихотворческой эпохи»[20], у Ефремова получило подзаголовок «К графине Н. В. Кочубей», и эта фантастическая расшифровка держится до наших дней. Под стихотворением «Леда» появляется подзаголовок «Кантата, подражание Парни», хотя с одноименным стихотворением Парни общим является только происхождение от античного мифа. Такой же подзаголовок «Из Парни» получило и стихотворение «Гроб Анакреона», хотя у Парни нет стихов на эту тему. Таких примеров много.

К текстологическим приемам издателей после Анненкова

следует причислить и характерную перетасовку хронологической последовательности стихотворений. Именно Ефремов в издании 1880 г., отказавшись от отдела «неизвестных годов», дал всем произведениям свою произвольную датировку и при этом перетасовал все стихотворения, не имея, по существу, никаких новых данных для их перестановки. Эта произвольная последовательность стихотворений была беспрекословно принята почти во всех дореволюционных изданиях.

Не следует думать, что Геннади и Ефремов не сделали ничего полезного. Они пополнили состав сочинений Пушкина не только произведениями, Пушкину не принадлежавшими; они установили — не всегда ошибочно — имена лиц, которым адресованы отдельные стихотворения, они выяснили в основных чертах библиографию сочинений Пушкина. Но примерно в такой же мере они ухудшили текст сочинений Пушкина произвольными интерпретациями. Погоня за биографическими данными (вернее, за собственными именами) помешала направить внимание в надлежащую сторону. Причина всему этому та, что, оторвавшись от живой жизни, изолировав себя от запросов общественной мысли и науки, пушкиноведение библиографов превратилось в самоцель. Занимаясь науками вспомогательными, т. е. обслуживающими большую науку, библиографы создали какую-то автономную область разысканий, никого не обслуживающих. То, что должно было являться средством, стало целью, и обратно. Так, датировка произведения, установление имен, связанных с ним,— все это должно было служить пониманию его, а получилось так, что понимание, интерпретация считалась завершенной только тогда, когда увенчалась датой или именем как результатом разысканий. Отсюда внимание, направленное не на главное, отсутствие подлинной методики исследования, в частности полное пренебрежение к вопросам историческим и филологическим, без которых невозможно познание предмета. В изучении творчества Пушкина господствовал дилетантизм, широко открывавший двери всякого рода увлечениям, не ограничиваемым научной критикой. Едва получилась возможность восстановить цензурные пропуски в текстах, как появилась страсть восстанавливать все зачеркнутые самим Пушкиным места, хотя бы цензура не имела к этим вычеркам никакого отношения. С тех пор как основной фонд автографов Пушкина поступил в Румянцевский музей и стал доступен исследованию, появилась тенденция «править» тексты Пушкина по рукописям при наличии окончательно обработанно-

го прижизненного печатного текста. Все подобные увлечения носили случайный, временный характер, но они вносили путаницу в тексты Пушкина, потребовавшую уже в наши дни радикального пересмотра всех традиционных текстов.

Пороки библиографических увлечений вызвали сатирическое изображение заседания библиографического общества, посвященного Пушкину, в романе Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» (гл. 1, 1877). Эта страничка романа приобрела известность и неоднократно цитировалась. Салтыков истолковывал эти библиографические радения, посвященные спортивным поискам опечаток в тексте Пушкина, как своеобразный способ того, что он называл «годить» и что характеризовало безвременье, душившее живую мысль. Салтыков протестовал не против «эстетского понимания Пушкина», так как в изображенной им сцене ни о каком «понимании» и речи быть не может, и даже не против «мелочного, крохоборческого изучения наследства великого поэта», как полагают некоторые, так как нельзя назвать изучением собирание редкостных изданий и портретов с неведомыми опечатками и искажениями лица, привлекающими внимание библиографов только в качестве курьезов, а против той затхлой бездумной атмосферы, в которой рождаются подобные фантастические упражнения. Что же касается мелочности, и, если угодно, даже крохоборства, то в какой-то степени они могут присутствовать даже в весьма осмысленной библиографической работе и в любом исследовании вспомогательного порядка и легко извиняются, если авторы таких трудов не забывают о главных задачах науки и ставят себе целью служить им.

За данный период произошло несколько событий, отразившихся на истории издания и изучения Пушкина. В 1880 г. состоялось открытие памятника Пушкину в Москве. Открытие сопровождалось торжеством, на котором представители литературы и искусства произнесли речи, посвященные памяти Пушкина. Наиболее замечательной речью была речь Достоевского.

Достоевский всю жизнь свою чувствовал себя учеником Пушкина. Первая его критическая статья о Пушкине была заключена в «Бедных людях». Это была реабилитация и апология «Повестей Белкина». К имени Пушкина Достоевский возвращался не раз и в период своей журнальной деятельности, и на страницах своих романов. В речи на открытии памятника он повторил свои прежние мысли, но придал им характер законченной системы. Система эта была по природе своей публицистична

и глубоко субъективна. Под лозунгом примирения западников со славянофилами Достоевский развил свои давно сложившиеся «почвеннические» взгляды, более склонявшиеся к славянофильству позднего периода, чем к либеральному западничеству. Но все это изложено как истолкование заветов Пушкина, с перенесением его героев в современную обстановку. Так, Алеко был для Достоевского прототипом русского скитальца, оторвавшегося от родной почвы и ударившегося в европейский социализм с целью создания всемирного счастья. И хотя Достоевский и провозглашал сам, что «наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей», но этот странник, которого он видел в романтических героях Пушкина, в его Онегине, и был главным пороком русской жизни, которому Достоевский противопоставлял Татьяну, идеализованную, осуществляющую «соприкосновение с родиной, с родным народом, с его святынею». И два начала в Пушкине — глубоко национальное и всемирное, выразившееся в его способности к перевоплощению,— все это провозглашалось ради доказательства публицистической мысли Достоевского[21]. Впечатление от его речи, особенно в собственном произнесении ее автора, было огромно. В какой-то мере интерпретация Достоевского отразилась и на историко-литературных оценках в трудах не только 80-х годов, но и позднейших.

После этого торжества повысилось внимание к Пушкину. Вскоре после празднества семья Пушкина передала фонд рукописей Пушкина во всеобщее пользование, и этим было положено начало научному изучению автографов Пушкина во всем их объеме.

В 1887 г. окончилось право собственности на произведения Пушкина, что и сопровождалось массовым выпуском разнообразных собраний его сочинений. С этого времени получили широкое распространение различные дешевые, популярные издания сочинений Пушкина. Национальный характер творчества Пушкина все меньше встречал отрицания как слева, так и справа.

Со времени открытия памятника появилось и академическое пушкиноведение в виде трудов А. И. Незеленова. Деятельность его падает главным образом на 1880—1882 гг. Он задался целью — в отмену концепциям Белинского, Анненкова (который к тому времени уже издал книгу «Пушкин в Александровскую эпоху», 1874) и даже Достоевского — создать новую концепцию творчества Пушкина, более для всех удобную и которая в

некоторой степени предопределила торжества 1899 г. Концепция эта проста, ее можно изложить в нескольких кратких цитатах:

«В начале своей деятельности поэт увлекался людьми тревожными, страстными, гордыми, не удовлетворяющимися ни собою, ни окружающею их жизнью. Он был тогда под влиянием поэзии и мысли Запада, он подчинял свою творческую силу силе поэзии Байрона».

«...В поэме «Цыганы» он уже положительно развенчивает гордый байронический характер...».

«С этого времени (т. е. с 1831 г.— *Б. Т.*) и в его сочинениях замечается спокойное чувство; он пишет произведения всё в народном духе—сказки, повести; с особенной любовью останавливается он на изображении семейной жизни, семейного счастья и родственных привязанностей... всегда жившее в его сердце религиозное чувство теперь усилилось... Он так и умер, истинным христианином, просветленный и чистый»[22].

Эти афоризмы иллюстрируются анализом трех образов, созданных Пушкиным: Онегина, Белкина и Татьяны (не без заимствований интерпретаций у Ап. Григорьева).

Юбилей 1899 г. оставил о себе плохую память. В отличие от торжеств 1880 г. он носил совершенно официальный характер и справлялся по министерскому приказанию. Ему старались придать общенародный характер. В самых глухих местах служили панихиды по «болярине Александре», а местные учителя и земские врачи читали популярные лекции о Пушкине. Однако имя Пушкина еще не было известно народу. Общественное мнение не получило своего отражения в дни юбилея. Не было признанных властителей дум, а поэтому в более серьезной своей части юбилей свелся к речам профессоров разных учебных заведений. Речи эти были и удачные, и неудачные, но ни одна из них не придала этому юбилею определенной окраски, как, например, речь Достоевского—торжествам 1880 г. Можно удивляться обилию речей, произнесенных представителями православной церкви и затем напечатанных. Исключение из общего тона составляли речи Александра Веселовского «Пушкин— национальный поэт» и В. Е. Якушкина «Общественные взгляды Пушкина». За эту речь Якушкин был выслан.

Но при всем казенном характере чествования памяти поэта юбилей имел и очень важные последствия. Государственный характер юбилея вызвал особый ряд мероприятий научно-общественного характера. В результате юбилея появились учреж-

дения и издания, посвященные изучению и пропаганде творчества Пушкина.

Началось с Академии наук. В связи с юбилеем при втором отделении Академии был создан Разряд изящной словесности в составе шести академиков и образован специальный пушкинский фонд для издания произведений русских классиков и других трудов второго отделения.

Мы знаем печальную судьбу вновь образованного Разряда. Но Академия искала других форм увековечения памяти Пушкина, и после некоторых колебаний в выборе этих форм был основан Пушкинский Дом.

Одновременно было предпринято Академическое издание сочинений Пушкина под редакцией академика Л. Н. Майкова. После смерти Майкова была создана Комиссия для издания сочинений Пушкина — первая постоянная научная организация, посвятившая свою деятельность исключительно Пушкину. Ее работы начались в октябре 1900 г. С 1903 г. стал регулярно выходить орган комиссии «Пушкин и его современники» — первое издание периодического характера, посвященное изучению жизни и творчества Пушкина.

В 1899 г. при Александровском лицее учреждено Лицейское пушкинское общество. При этом обществе с течением времени образовался музей с богатым собранием автографов Пушкина. В 1917 г. лицейские собрания были переданы Пушкинскому Дому.

В 1899 г. в Москве была учреждена Пушкинская комиссия при Обществе любителей российской словесности.

Юбилей был мобилизацией ученых сил. Восемь университетов издали сборники статей, посвященные Пушкину. Еще накануне юбилея А. И. Кирпичников читал первый в истории русской университетской науки специальный курс о Пушкине. Правда, ни этот курс, ни тем более университетские сборники, носившие по большей части юбилейный характер, не создали прочной научной традиции, и изучение Пушкина осталось особой областью, не сомкнувшейся с наукой окончательно. Но все же необходимо признать, что специальные курсы и семинарии сыграли значительную роль в сближении пушкинизма с наукой о литературе, в частности семинарии С. А. Венгерова сыграли решающую роль в этом деле.

В начале XX в. возникают и первые марксистские работы о Пушкине. Уже в юбилей 1899 г. в легальных марксистских журналах появилось несколько статей, которые, однако, лишь

условно можно отнести к марксистской критике. Таковы статьи Е. А. Соловьева, Н. И. Коробки, А. И. Богдановича, В. П. Кранихфельда и др. Но к 1912 г. относится известная статья Плеханова «Искусство и общественная жизнь», где, анализируя исторические судьбы лозунга «искусство для искусства», он отводит много места оценке творчества Пушкина. Более крупной попыткой всесторонней оценки творчества Пушкина являются лекции М. Горького 1907—1909 гг. Точка зрения Горького явствует из его слов: «Пушкин первый почувствовал, что литература — национальное дело первостепенной важности, что она выше работы в канцеляриях и службы во дворце, он первый поднял звание литератора на высоту, до него недосягаемую: в его глазах поэт — выразитель всех чувств и дум народа, он призван понять и изобразить все явления жизни». Пушкин — «великий русский народный поэт, создатель чарующих красотой и умом сказок, автор первого реалистического романа «Евгений Онегин», автор лучшей нашей исторической драмы «Борис Годунов»,— поэт, до сего дня никем не превзойденный ни в красоте стиха, ни в силе выражения чувства и мысли, поэт — родоначальник великой русской литературы. Пушкин «чувствовал, что для него интересы всей нации выше интересов одного дворянства... его личный опыт был шире и глубже опыта дворянского класса» [23].

Мнения Горького противостояли намечавшимся в те же годы идеалистическим интерпретациям творчества Пушкина в статьях символистов, пытавшихся стилизовать произведения Пушкина в духе собственного творчества, приписывая ему упадочнические тенденции и провозглашая его чуть ли не предшественником Бодлера и Ницше.

Значительно развилось и академическое пушкиноведение. К этому времени относятся работы И. Н. Жданова, Н. П. Дашкевича, А. И. Кирпичникова, Ф. Д. Батюшкова, С. А. Венгерова, Д. Н. Овсянико-Куликовского и других представителей университетской науки.

Судьбы кадрового пушкиноведения после 1899 г. находились в значительной зависимости от собирательства, являвшегося основной задачей времени. Именно этому собирательству обязаны мы ныне теми богатейшими музейными, библиотечными и архивными фондами, на базе которых ведется исследовательская работа в нашем институте. Поэтому нельзя быть строгим в оценке несколько одностороннего характера той работы, какая падает на эти годы. Иногда самые факты, даты, отрывочные

воспоминания рассматриваются как своего рода находки, равносильные музейному предмету.

Первые выпуски сборников «Пушкин и его современники» характеризуют специальные пушкиноведческие работы этих лет. Это по большей части публикации документов, частные биографические заметки о лицах, с которыми Пушкин был связан, отдельные замечания по поводу литературных источников произведений Пушкина и, наконец, просто «мелочи», как их характеризуют сами авторы. Многое в этих работах унаследовано от традиции, и дилетантизм также характерен для этого периода, как и для предыдущего.

Самые биографические статьи часто приобретали характер справочного перечня фактов, а не исторического исследования.

Текстологическая работа сосредоточена была в Академическом издании, начатом в 1899 г. В издании этом господствовал принцип полноты, распространявшейся главным образом на состав черновых вариантов. В их передаче применялась так называемая «транскрипция», вызывавшая протесты критиков. Эти протесты привели к тому, что в конце концов эти транскрипции было решено печатать в последнем, дополнительном томе. При тех темпах, при которых печаталось издание (в среднем том в пять с небольшим лет), было очень мало надежды дождаться последнего, двенадцатого тома: он бы вышел только в 1964 г. Но издание было прекращено много раньше.

Участниками пушкиноведческих работ этого времени были: Л. Н. Майков, В. Е. Якушкин, Б. Л. Модзалевский, Н. О. Лернер, П. Е. Щеголев, М. А. Цявловский, Н. К. Пиксанов и др. Многие из них продолжали свою работу и в дальнейшие периоды. Особо следует назвать имя С. А. Венгерова.

Параллельно с названным Академическим изданием выходило другое, под редакцией С. А. Венгерова, с 1906 г. Это издание во многом противоположно академическому. В издании Академии наук каждый том готовило одно лицо и вообще ориентировалось на единоличие. Редакционная комиссия была не рабочим, а консультативным и организационным органом. Если бы два первых редактора — Майков и Якушкин — не умерли, не доведя работы до конца, издание полностью было бы завершено единолично. Необходимость заставила привлекать разных редакторов. Вышедшие шесть томов редактированы шестью участниками. Издание Венгерова было рассчитано на участие большого коллектива. В нем участвовало около пятидесяти человек. Внимание

было обращено не столько на текст, сколько на статьи и примечания. Издание было задумано как Пушкинская энциклопедия. Венгеровское издание, продолжавшееся девять лет, может рассматриваться как пушкиноведческие сборники, выходившие параллельно с органом академической комиссии. По своим темам в силу плана издания статьи эти более связаны с проблемами истории литературы.

Издание Венгерова не было доведено до конца.

Педагогическая деятельность С. А. Венгерова оказала значительное влияние на дальнейшее развитие пушкиноведения. Он организовал семинары по изучению Пушкина при Петербургском университете и других учебных заведениях, где он преподавал. Эти семинары отвечали назревшей потребности. Они привлекли большое количество студентов; через эти семинары прошла наиболее активная часть контингента филологического факультета. Деятельность семинаров падает на 1908—1916 гг. По далеко не полным спискам, через семинары Венгерова прошло свыше шестисот человек. Характерной чертой семинаров является то, что инициатива принадлежала участникам не в меньшей мере, чем руководителю.

Именно отсюда вышли основные кадры пушкиноведов данного поколения. Достаточно напомнить, что из двадцати семи участников нового академического издания десять, т. е. более трети, в студенческие годы были участниками Венгеровского семинария при университете (из остальных пять более молодого поколения, девять — не ленинградцы).

Среди участников семинаров Венгерова и Пушкинского общества, продолжавшего их деятельность, были: С. М. Бонди, В. В. Гиппиус, А. С. Долинин, Н. В. Измайлов, В. Л. Комарович, Ю. Г. Оксман, А. С. Поляков, А. Л. Слонимский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Б. М. Энгельгардт, Н. В. Яковлев, Д. П. Якубович и другие[24].

Характер занятий семинаров явствует из его изданий (сборники «Пушкинист») и из перечня тем семинарских докладов. В основном это историко-литературные темы. Биографические темы составляли не более четверти всех работ семинария. Малое место занимают и чисто текстологические работы, хотя С. А. Венгеров поощрял их, предоставляя участникам семинария свои собрания фотографий с автографов Пушкина.

Значение семинария Венгерова в том, что он приобщил к делу изучения Пушкина большой отряд филологов, для которых

вопросы пушкиноведения составляли неразрывную часть литературоведения. Постепенно пушкиноведение стало терять характер узкой специализации, отгороженной от общего литературоведения. Оно вливается в общий поток филологической и исторической дисциплины.

Пушкиноведение этого периода развивалось в том же направлении, в каком и общее литературоведение. Среди историко-литературных тем особенно значительное место занимают темы сравнительно-исторического порядка. Кроме того, с некоторым удивлением и беспокойством отмечал еще сам С. А. Венгеров «все растущий интерес молодых научных сил к вопросам формы литературных произведений»[25].

Семинары Венгерова — конечно, симптом времени. Аналогичный поворот в научных интересах молодежи происходил и за пределами этих семинаров, во всяком случае, помимо личных усилий руководителя. Значение этого периода, продолжавшегося до 20-х годов нашего века, в том, что усилиями молодых ученых, пришедших в науку в эти годы, пушкиноведение перестало отгораживаться от общей науки, и отныне оно стало разделять участь всей науки о литературе.

Отмечу, что в эти именно годы были поставлены вопросы о пересмотре текстологических проблем и вообще о пересмотре текстов сочинений Пушкина. Были сделаны первые опыты в этом направлении в популярных изданиях сочинений Пушкина. На очередь был поставлен вопрос о новом критическом издании сочинений Пушкина, но решение этого вопроса явилось основной задачей следующего, пятого по счету, периода в истории пушкиноведения.

Начало нового периода было ознаменовано методологическими спорами, предопределившими победу научного метода исторического материализма в области изучения истории литературы. Это были споры вокруг формализма, затем — вульгарного социализма и его разветвлений, завершились они к середине 30-х годов, когда была выдвинута задача построений истории литературы на основе современной советской научной методологии.

К началу этих споров методология марксистского литературоведения вообще, а марксистско-ленинского тем более не была еще достаточно разработана. Вряд ли можно было основываться на критических и историко-литературных упражнениях В. М. Шулятикова, П. С. Когана и В. М. Фриче или на методологических схемах А. Богданова. Работы Г. В. Плеханова, критиче-

ские этюды А. В. Луначарского были довольно рано дезавуированы, с бо́льшим или меньшим к тому основанием. Громче всего раздавался голос сектантов, прозванных позднее вульгарными социологами, а тогда претендовавших на чистоту исповедания, хотя и не находивших общего голоса. Среди них играла одно время ведущую роль школа В. Ф. Переверзева, вскоре разоблаченная усилиями бывших учеников руководителя. РАПП и ее внутренняя оппозиция действовали всякими методами для подавления сопротивления, в том числе и аракчеевскими, охарактеризованными в апрельском постановлении ЦК ВКП(б) 1932 г.

Характерно, что в немногочисленных работах, посвященных Пушкину в эти годы, применялись охотно методы, весьма далекие от марксизма, например методы фрейдистского «психоанализа», самого схоластического формализма, гершензоновского «медленного чтения», и все это диссимулировалось напористой фразой или статистическими данными, выписанными из М. И. Туган-Барановского. При помощи этих приемов удавалось достигнуть любых результатов в интерпретации произведений Пушкина. Для новоявленных толковников Пушкин всегда представлялся загадочным писателем, требовавшим разгадки. Предпосылкой к этому являлось мнение, идущее от Писарева, что в элементарном понимании пушкинские произведения являются легкомысленными пустяками «версификатора, опутанного мелкими предрассудками, погруженного в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века»[26]. Поэтому удобнее было рассматривать произведения Пушкина как иносказания, выявлять их сокровенный смысл и таким образом поднимать их до себя. Так появились откровения Л. Войтовского на тему, будто Клеопатра — это свобода, а три претендента на ее ночи — декабристы (имена их перечислялись). Таковы же размышления Д. Егорашвили, Г. Н. Вернадского и других по поводу многострадального «Медного всадника». В этих гаданиях чувствуются результаты поучений М. О. Гершензона: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: „Где тигр?“»[27].

В результате было создано два образа Пушкина, и оба в порядке полемики. Полемика была — явно или скрытно — направлена против тех реакционных групп (вскоре почти полностью эмигрировавших в разных направлениях), которые пытались монополизировать имя Пушкина и заявляли: «...мы уславли-

ваемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»[28].

Первая идея была доказать единомыслие Пушкина с нами. Пушкин решительно модернизировался. Из него делали идеолога крестьянской революции, откликнувшегося на последние лозунги наших дней. Пушкин — в этом истолковании — далеко опередил своих современников.

Эти идеи позднее были еще более вульгаризированы в некоторых биографических, так называемых художественных произведениях о Пушкине.

Другой образ создали в противоположном духе. Усилиям сектантов здесь много содействовали торопливые прозелиты. Они изображали Пушкина как совершенное ничтожество, как убежденного сторонника самодержавия и крепостного права, как представителя сервилизма, капитулировавшего перед самодержавием. Пушкин обвинялся в лакействе перед Николаем I; его называли идеологом и вдохновителем полицейского режима, чуть ли не политического сыска, предателем декабристов, ценою их поругания спасшего себя и снискавшего благоволение монарха. И в это же время писались биографии Пушкина, в которых авторы ставили целью показать «ничтожный, иногда прямой пошлый» облик поэта. Только витиеватость стиля и аргументов отличает труды этого периода от примитивно-схематических статей Писарева.

Все это оказалось весьма недолговечным. К юбилею 1937 г. туман рассеялся. Торжество столетия со дня смерти Пушкина утвердило за его именем навсегда славу великого национального поэта.

За эти годы кадры пушкиноведов сильно пополнились. В науку вошли новые исследователи, в большинстве работающие и в настоящее время. Кроме перечисленных выше участников семинариев Венгерова, надо назвать Д. Д. Благого, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, С. Я. Гессена, Б. П. Городецкого, Т. Г. Зенгер-Цявловскую, Б. С. Мейлаха, Л. Б. Модзалевского, И. В. Сергиевского, А. Н. Шебунина и многих других.

С этого времени начинается последний период в истории изучения Пушкина. Именно в эти годы создан исключительный по богатству Музей Пушкина. В эти годы доведено до завершения новое Академическое собрание сочинений Пушкина, которое при всех его недостатках начинает новою эпоху в истории текста сочинений Пушкина. После выхода в свет этого издания исследо-

ватель взглянет иными глазами на многие эпизоды творчества Пушкина. Не буду уже говорить о том, что издание это явилось подлинной школой текстологии не только для его участников, но и для всех, кто его изучит во всех подробностях.

Это, конечно, не значит, что дело издания сочинений Пушкина разрешено окончательно и навсегда и что впредь можно ограничиваться перепечатками со внесением небольших поправок. Но всякое текстологическое исследование произведений Пушкина отныне должно отправляться от Академического издания, и только новые документы, добытые после выхода в свет соответствующих томов, могут внести существенные изменения в решения, принятые Академическим изданием.

Главным, действительно существенным недостатком издания является то, что оно не окончено до сих пор, и вот уже восемь лет, как не напечатано ни одного тома, хотя в редакционной работе находятся еще три тома.

Выход в свет научного издания облегчил и задачу осуществления популярных изданий: до этого времени для каждого популярного издания приходилось проделывать работу, по своему существу необходимую только для научного издания.

Однако далеко не все вопросы пушкиноведения в этот период разрабатывались в равной степени с текстологическими. Так, в области изучений историко-биографических замечается отставание. По существу, мы находимся еще в стадии накопления материалов. Большим облегчением для будущего исследователя явится издаваемая ныне «Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина», но и здесь наблюдается какая-то организационная ненормальность: после выхода в свет первого тома прошло шесть лет, а мы еще ничего не знаем о судьбе второго тома.

Из историко-биографических изучений наиболее полному обследованию подверглась тема о связи Пушкина с декабристами. Но и здесь еще нет обобщающих работ, а ведь мы вправе рассматривать настоящий период как период научных обобщений.

В области литературно-филологической, по понятным причинам, особое внимание было привлечено к вопросам языка и стиля. Но и здесь последнее значительное слово по-прежнему остается за двумя книгами В. В. Виноградова, писанными в предшествующий период. Здесь, по-видимому, должен наступить переломный момент с выходом в свет печатающегося ныне «Словаря языка Пушкина». Этот словарь будет необходимым

пособием для дальнейших уточнений и новых исследований в области языка Пушкина.

Нельзя отрицать значительных достижений в общей интерпретации творчества Пушкина. Усилиями отдельных исследователей в частных и обобщающих работах постепенно разрушались легенды, имевшие длительное и широкое хождение. Такому разоблачению весьма содействовали обильные архивные материалы, поступившие в государственные рукописные собрания, в частности в собрания Пушкинского Дома, и впервые ставшие достоянием науки. Прежде всего разоблачена легенда о политическом ренегатстве Пушкина в последние годы его жизни. Против этой легенды раздавались голоса и прежде (например, в работах Якушкина), но тогда исследователи более руководились интуицией, так как документы, решавшие вопрос, далеко не полностью были известны. Но, начиная с историко-биографических разысканий П. Е. Щеголева, в поле зрения пушкинистов вовлекалось все больше и больше новых данных. Вопрос о взаимоотношении Пушкина и декабристов на основании новых данных и новых исследований ныне получает совсем иное решение, чем это было раньше.

Самое творчество Пушкина осмысляется в настоящее время иначе, чем раньше. Так, понятие национального значения творчества Пушкина получило новое, углубленное понимание. Такому пониманию много мешала догма классовой, дворянской ограниченности Пушкина, что казалось некоторое время незыблемым началом, определяющим всякое обращение к Пушкину. Вопрос о народности Пушкина склонны были решать только в связи с фольклорными мотивами в его произведениях. Самое понятие национального значения могло быть раскрыто только на основе правильного в методологическом отношении определения нации в историческом аспекте, равно как и правильного решения вопроса о взаимоотношении классового и национального начала.

Сегодня мы имеем и более содержательное представление о природе пушкинского реализма. Этому мешала неясность общего вопроса о реализме, не вполне изжитая в литературоведении и по сей день. Однако анализ отдельных произведений, изучение различных сторон творчества и отдельных его жанров разъяснили в некоторой степени историческое содержание реализма Пушкина. Этому содействовали многочисленные работы об исторических взглядах Пушкина и об отражении исторических тем в его творчестве. Подробные исследования драматических произ-

ведений Пушкина и анализ его взглядов на драматическую литературу в ее взаимоотношении с театром во многом раскрыли отношение Пушкина к отдельным сторонам реалистической системы и отражение этого в художественном творчестве.

Много внимания было обращено на роль творчества Пушкина в дальнейшем развитии русской литературы. Показательным здесь является издание целого сборника статей, посвященных только этой проблеме[29]. И этим сборником не ограничиваются работы, посвященные данному вопросу.

Естественно, многие предложенные решения еще дискуссионны, но в той степени, в какой дискуссионность является неизбежной при всяком приближении ответа на историко-литературный вопрос.

На очереди еще много задач; отмечу одну из них: полное, или, как это часто называют, синтетическое или комплексное, изучение произведений Пушкина. Такое изучение было достоянием комментария, печатавшегося при собрании сочинений писателя. Я говорю о монографическом изучении каждого произведения в отдельности и в его связи с другими произведениями. Как известно, Академическое издание вышло в свет без таких примечаний. Не говоря уже о том, что тем самым нанесен большой ущерб читателю, который не может по данному изданию навести справок, необходимых для понимания текста, из этого проистекают основные ошибки издания. Так, немотивированная датировка не может быть предметом критики, следовательно, всегда внушает подозрение в ошибочности. Но не в этом только дело.

Успехи советской текстологии основаны на том, что работа над текстом велась не по механической специальной рецептуре, как это замечалось в старых изданиях, а на основании наиболее полного понимания произведения, а такое понимание исходит из полного познания предмета в результате всестороннего его изучения. Можно было бы привести много примеров того, как самый текст читался неверно потому, что неверно осмыслялся. Путаница в интерпретации произведений Пушкина отчасти возникает из-за того, что в наши дни не так просто полное понимание произведений, писанных более ста лет тому назад. Уже элементарный — филологический — смысл произведений Пушкина не всегда ясен читателю наших дней. Мы принуждены обращаться к примечаниям старого Академического издания или издания под редакцией Венгерова. Но в этих изданиях далеко не

все прокомментировано, а тот комментарий, какой там есть, давно устарел и по фактическим данным, и по научным приемам исследования.

А между тем ознакомление с тем, что уже достигнуто в изучении Пушкина, чрезвычайно затруднено хотя бы потому, что мы не имеем удовлетворительной научной библиографии литературы о Пушкине. Некоторые периоды, особенно близкие к нам, совершенно не библиографировались.

Бедна была в эти годы и популяризаторская литература о Пушкине. Правда, юбилей 1949 г. дал повод к обильному выходу в свет тонких брошюр. Но тщетно мы бы стали искать в них обобщений наших знаний и нашего понимания Пушкина. Все эти брошюры, почти без исключения, примерно на одно лицо. Все они сообщают, что Пушкин был патриот, демократ и реалист. В них заключены общие места, лукавые софизмы, обязательные цитаты.

Отчасти это объясняется рецидивом вульгарного социологизма, ныне известным под именем начетничества. Не этим ли проработчикам мы обязаны и прекращением работы Пушкинской комиссии, существовавшей при Институте русской литературы свыше четверти века, и прекращением издания пушкинского «Временника»? Не им ли мы обязаны тем, что налет догматизма явно выступал на многих научных работах послевоенных лет и в атмосфере этого догматизма и цитатничества выращивалось поколение молодых ученых?

Недостатки исследовательской работы по Пушкину за последние годы сейчас громко признаются. Я думаю, что нашей задачей является восстановление прерванной работы в полном объеме, хотя, надо же в этом признаться, разрушать гораздо легче, чем заново созидать.

В нормальных условиях работы, в обстановке свободной деловой научной критики необходимо будет решать очередные задачи пушкиноведения. Эти задачи следующие:

1. Завершить основные издания, связанные с именем Пушкина: Академическое издание сочинений Пушкина; Летопись жизни Пушкина; Словарь языка Пушкина; Научное описание автографов Пушкина. Издания эти ведутся разными институтами. Но какой-то единый научный центр должен быть не только информирован о ходе работ, но и готов оказать посильную помощь в этих изданиях и принять с своей стороны всевозможные меры к устранению препятствий, мешающих нормальной работе над этими изданиями.

2. Возглавить в едином компетентном органе научное руководство по исследованию основных материальных фондов советского пушкиноведения: архивных, библиотечных и музейных.

3. Осуществить регулярный выход постоянного органа научного изучения творчества Пушкина и его биографии.

4. Предпринять необходимые работы по изданию библиографических трудов, с тем чтобы в сумме этих трудов завершена была полная научная библиография пушкиноведения, отвечающая потребностям исследования жизни и творчества Пушкина.

5. Стимулировать появление обобщающих исследовательских трудов о Пушкине. Под обобщающими трудами я менее всего разумею сводно-компилятивные обзоры того, что самой наукой признано не подлежащим до времени обобщению.

6. Объединить работников, участвующих в исследовании творчества Пушкина. Это объединение должно иметь постоянные дни занятий и научные собрания для обсуждения научно-исследовательских работ и планов. Эти собрания не следует подменять популяризаторской работой в форме чтения лекций для широкой аудитории. Популяризаторская работа должна иметь свою организацию и свой план работ; эта организация может принять, например, форму секции Общества по распространению политических и научных знаний, с тем чтобы между таким органом популяризации и исследовательским органом был постоянный контакт.

7. Научно-исследовательский орган должен руководить ежегодными конференциями всесоюзного значения.

Впрочем, орган этот должен сам выработать свою программу работ, так как очередных задач по изучению Пушкина и по его популяризации много, а сил для их выполнения мало, следовательно, придется думать не только о самих работах, но и о подготовке будущих исследователей и вовлечении в работу по Пушкину полезных научных работников.

Все это, по существу, подготовительные работы, которые могут быть увенчаны только такими обобщающими трудами, в которых отразится в наиболее полной форме наша эпоха в ее отношении к наследию Пушкина, нами познанному и нас обогатившему.

В тех достижениях пушкиноведения, которые мы имеем на сегодня, немалую роль сыграл Институт русской литературы (Пушкинский Дом) и как научно-исследовательское учреждение, и как коллектив научных работников. По-видимому, он и

призван осуществить те задачи, которые ныне настойчиво требуют решения.

И хотелось бы, чтобы настоящий юбилейный год оказался рубежом, определяющим новый этап в истории науки о Пушкине.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] А. С. Пушкин. Соч.: С объяснениями их и сводом отзывов критики: В 5 т. М., 1887.

[2] Говоря о П. И. Бартеневе (1829—1912), М. А. Цявловский писал: «Вместе с Я. К. Гротом (1812—1898) и П. В. Анненковым (1812—1887) он становится основоположником науки о Пушкине» (Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 годах. М., 1925. С. 8). Б. Л. Модзалевский писал: «Пушкиноведение—наука еще новая: ей всего около 70 лет, если считать от первых наших пушкинистов—Бартенева, Анненкова и Грота» (Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 277).

[3] Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Спб., 1889. Т. 1. С. 603. С. А. Венгеров почти буквально повторил слова В. Е. Якушкина из его предисловия к описанию рукописей Пушкина (Рус. старина. 1884. Т. 11. С. 417). Слова Венгерова и Якушкина повлияли и на позднейших исследователей. Ссылаясь на них, Б. Л. Модзалевский писал: «...приемы издания текстов Пушкина и способы обращения его (Анненкова) с подлинными рукописями поэта вызывали справедливую критику позднейших исследователей» (Модзалевский Б. Л. Пушкин. С. 280).

[4] Пушкин А. С. Соч. Спб., 1855. Т. II. С. VIII («Объяснение»; с датой: 1 сентября 1853 г.).

[5] Современник. № 1. Отд. II. С. 29; Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 450.

[6] Бартенев П. Пушкин в южной России (Материалы для его биографии, собр. П. Бартеневым) // Рус. архив. 1866. № 8/9. Стб. 1109; Бартенев П. И. Пушкин в южной России. М., 1914. С. 29.

[7] Бартенев П. И. А. С. Пушкин (По поводу открытия ему памятника в Москве) // Рус. архив. 1880. Кн. 2. С. 485—487.

[8] Современник. 1855. № 2, 3, 7, 8; Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 2. С. 424—516.

[9] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 474—475, 505, 510, 511.

[10] А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений: Ст. вторая // Б-ка для чтения. 1855. Т. 130. № 4. Отд. 3. С. 75, 76, 79; Дружинин А. В. Собр. соч. Спб., 1865. Т. 7. С. 56, 57, 59, 60.

[11] Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: Ст. первая // Рус. слово. 1859, февр. Отд. 2. С. 11.

[12] Рус. иллюстрированный альманах. Спб., 1858. С. 12, 4, 10, 9; Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. 1. С. 111, 102, 108, 107.

[13] Современник. 1858. № 2. Отд. 2. С. 178; Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. 1. С. 476.

[14] Пушкин и Белинский. Лирика Пушкина // Рус. слово. 1865. Кн. 6. Отд. 2. С. 57; Писарев Д. И. Соч. М., 1956. Т. 3. С. 415.

[15] Речь идет о споре В. П. Гаевского и С. П. Шевырева по поводу текста сцены из «Бориса Годунова» у монастырской ограды и о споре Гаевского с Н. С. Тихонравовым по поводу двух стихотворений, помещенных за указанной подписью в одном из альманахов 1832 г. Спор с Шевыревым относится к 1854 г., с Тихонравовым — к 1858 г.

[16] Современник. 1858. № 1; Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. 1. С. 451—452.

[17] Там же. С. 7, 679.

[18] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1948. Т. 2. С. 485—486.

[19] Там же. Т. 9. С. 593, 594.

[20] Пушкин А. С. Соч. Спб., 1855. Т. 2. С. 91.

[21] Дневник писателя. Единственный выпуск на 1880, авг. С. 18, 14 и др.; Достоевский Ф. М. Собр. соч. М., 1958. Т. 10. С. 458, 452.

[22] Незеленов А. И. Шесть статей о Пушкине. Спб., 1892. С. 2, 20, 115—116, 28.

[23] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 85—86, 96, 98.

[24] К этим именам нужно присоединить и имя самого Б. В. Томашевского, хотя он формально и не входил в состав Венгеровского семинара *(Ред.).*

[25] Пушкинист: Ист.-лит. сб./Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1916. Вып. 2. С. IX.

[26] Писарев Д. И. Соч. Т. 3. С. 415.

[27] Гершензон М. С. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122.

[28] Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник // Пушкин. Достоевский. Пг., 1921. С. 45.

[29] Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. науч.-исслед. работ/Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. М.; Л., 1941.

СПИСОК ТРУДОВ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО ПО ПУШКИНОВЕДЕНИЮ*

Книги, статьи, публикации и рецензии

1915

РЕЦЕНЗИИ

1. Бобров С. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. (Трехдольный паузник у Пушкина. Разбор статьи В. Я. Брюсова о технике Пушкина). М., 1915 // Аполлон. 1915. № 10. С. 74.

1916

2. О стихе «Песен западных славян» // Аполлон. 1916. № 2. С. 26—35. То же. Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 63—76.

3. Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века // Пушкинист: Ист.-лит. сб./Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1916. Т. 2. С. 204—257. (Совместно с А. Поповым).

1917

4. Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. 28. С. 56—72.

1. Источники стихотворений: «Все мое — сказало злато» и «Глухой глухого звал». — 2. Об эпиграмме «Скажи, что нового». — 3. О куплете Трике. — 4. О «Возвышенном галле».

1918

5. Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. Пг., 1918. Вып. 29/30. С. 144—187.

То же. Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 94—138.

6. Стихотворная техника Пушкина // Пушкин и его современники. Пг., 1918. Вып. 29/30. С. 131—143.

По поводу статьи В. Я. Брюсова в VI томе Собрания сочинений Пушкина под ред. С. А. Венгерова.

* Составила В. В. Зайцева

РЕЦЕНЗИИ

7. Первые плоды свободы печати. 1. Пушкин А. С. Гавриилиада. Полный текст/Вступ. ст. и крит. примеч. Валерия Брюсова. «Альциона». 106 с. 2. Пушкин А. С. Собрание запрещенных стихотворений. Пб., 1918. 105 с. // Почтово-телегр. журн. 1918. № 5/8, часть неофиц. С. 250—254.

1921

РЕЦЕНЗИИ

8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч./Под ред. В. Брюсова. М., 1920. Т. 1. Ч. 1 // Книга и революция. 1921. № 1. С. 57—60.

1922

9. Гавриилиада // Пушкин А. С. Гавриилиада/Ред., примеч. и коммент. Б. В. Томашевского. Пб., 1922. С. 23—110. (Тр. Пушкин. Дома).

Разночтения списков.— История.— Сюжет.— Композиция.— Изложение.— Язык.— Текст.— Издания «Гавриилиады».— Рукописи.— Библиография.

10. Неизданный Пушкин: Собр. А. Ф. Онегина. Пб., 1922. 235 с. Т. 32. (Тр. Пушкин. Дома при Рос. Акад. наук).

Б. Томашевский подготовил к печати и составил комментарии к произведениям: 1. «Там у леска...» 2. «И я слыхал, что божий свет...» 3. «Краса, надежда нашей сцены...» 4. «Житье тому, мой милый друг...» 5. «К кастрату раз пришел скрыпач...» 6. «Зачем я ею очарован...» 7. Окончание «Гусара». 8. «Допросом музу беспокоя...» 9. «Царей потомок Меценат...» 10. «О бедность! Затвердил я наконец...» (Совместно с Н. В. Яковлевым). 11. «Одни стихи ему читала...» 12. Продолжение «Юдифи». То же. М.; Пг., 1923.

11. Новое о Пушкине // Лит. мысль: Альманах. Пг., 1922. Кн. 1. С. 171—186.

Обзор работ М. Л. Гофмана: Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». История создания и текста «Домика в Коломне». Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 гг. Неизданный Пушкин.

12. Письмо в редакцию // Книга и революция. 1922. № 5. С. 77—78.

Ответ О. Л. Д'Ору на его фельетон «Дундуки» по поводу выхода книги «Неизданный Пушкин» (1922).

13. Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинист: Пушкинский сб. пам. проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922, обл. 1923. Сб. 4. С. 210—228.

РЕЦЕНЗИИ

14. Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922. С. 103. // Книга и революция. 1922. № 7. С. 49—50. Подпись: Т. Б.

15. Модзалевский Б. Л. Пушкин под тайным надзором. Пб., 1922 /Там же. С. 48—49. Подпись: Т. Б.

16. Пушкин. Домик в Коломне. Гофман М. Л. История создания и

текста «Домика в Коломне». Пб. С. 124. (Тр. Пушкин. Дома) // Там же. № 9/10. С. 57—58. Подпись: В. Г.

17. Фатов Н. Н. А. С. Пушкин: Науч.-попул. очерк. М., 1921. С. 70 // Там же. № 6. С. 52—53.

1923

18. Русское стихосложение. Тетрика. Пг., 1923. 157 с. С. 8, 9, 19, 57, 89, 100, 106, 130: стихосложение Пушкина.

19. Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Пг., 1923. Вып. 36. С. 78—95.

1. К пушкинским сюжетам. Источники стихотворений Пушкина «К***», «Счастлив, кто близ тебя, любовник упоенный...», «Измены». 2. «Кинжал».

20. Кюхельбекер В.К. Обозрение российской словесности 1824 года // Лит. портфели. Пб., 1923. 1. Время Пушкина. С. 72—79.

Публикация и комментарий. С. 72, 73, 76, 78: Пушкин в обозрении Кюхельбекера.

21. Пушкин в «Народной библиотеке» // Книга и революция. 1923. № 1. С. 11—14. Подпись: А. Борский.

Исправление текстов Пушкина по рукописям в изданиях «Народной библиотеки».

22. Пятистопный ямб Пушкина // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 7—143.

То же // Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 138—253.

23. Судьба «Дубровского» // Книга и революция. 1923. № 11/12. С. 9—12.

24. Текст «Каменного гостя» // Зап. Передвиж. театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Пг., 1923. № 51. С. 2—3.

25. Эпиграмма Толстого-американца на А. Пушкина // Лит. мысль: Альманах. Пг., 1923. Кн. 2. С. 237—238.

1924

26. Памятка о Пушкине. Л., 1924. 88 с. (Совместно с В. Максимовым-Евгеньевым).

Содержание: От составителей. Хронологическая канва жизни и творчества Пушкина. Пушкин. Очерк жизни и творчества. Пушкин и правительственная власть. О чествовании памяти Пушкина. Стихотворения, посвященные Пушкину. Указатель литературы о Пушкине.

27. Мог ли иностранец написать анонимный пасквиль на Пушкина? (Опыт графического анализа) // Модзалевский Б. Л., Оксман Ю. Г., Цявловский М. А. Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. Пб., 1924. С. 131—133.

Доказательства принадлежности пасквиля русскому автору.

28. Мысли Пушкина о войне // Жизнь искусства, 1924. № 24. С. 3.

29. О драматической литературе // Там же. № 12. С. 5; № 16. С. 5—6; № 29. С. 14—15.

№ 29. С. 15: влияние оперы «Евгений Онегин» на трактовку пушкинского романа.

30. Письмо в редакцию // Рус. современник. 1924. № 4. С. 282—283.

Ответ на письмо В. Ходасевича по поводу рецензии Б. Томашевского на книгу В. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1924).

31. Попытка Пушкина переводить Мольера // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 18. Подпись: Б. Т.

Перевод из Мольера И. Дмитриева, ошибочно приписанный автором Пушкину. См. Авторскую поправку: Томашевский Б. В. Писатель и книга. Л., 1928. С. 181.

32. Псевдопушкинские автографы // Жизнь искусства. 1924. № 9. С. 14—15.

Псевдопушкинские автографы стихотворений: «Дар напрасный, дар случайный...»; «Второе послание цензору»; «Моя родословная».

33. Александр Пушкин (6 июня 1799—6 июня 1924) // Там же. № 24. С. 2.

34. Пушкин: Биографический очерк // Пушкин А. С. Соч. Л., 1924. С. 3—15.

То же: 2-е изд. 1925; 3-е изд. 1928; 4-е изд. М.; Л., 1928; 5-е изд. 1929; 6-е изд. Л., 1930; 5-е изд. (7-е). 1933.

35. Шутка Пушкина // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 13.

Лицейское четверостишие «Сравнение».

РЕЦЕНЗИИ

36. Губер П. Дон-Жуанский список А. С. Пушкина. Пб., 1923. С. 279 // Рус. современник. 1924. № 1. С. 322—323.

37. Жирмунский В. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924. С. 332. (Тр. науч.-исслед. ин-та сравнительной истории языков и литературы (сравнительного изучения литератур и языков) Запада и Востока при Ф.О.Н. Ленингр. ин-та; № 1) // Рус. современник. 1924. № 2. С. 297—299.

38. И еще Пушкиниана // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 15—16.

На кн.: Гроссман Л. Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923; Губер П. К. Дон-Жуанский список Пушкина. Пг., 1923; Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества Пушкина. М.; Пг., 1923.

39. 500 новых острот и каламбуров Пушкина/Собр. А. Крученых. М., 1924. С. 71 // Рус. современник. 1924. № 3. С. 264—265. Подпись: Б. Т.

40. Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. Кн. 1. С. 156 // Там же. С. 262—263.

1925

41. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. 134 с.

Содержание: Предисловие. Издания Пушкина. Источник текста. Биография. Историко-литературное и теоретическое изучение творчества. Интерпретация Пушкина. Дополнения: Материалы к истории изданий стихотворений Пушкина. К вопросу об участии Пушкина в «Литературной газете». Библиография литературы о Пушкине за годы революции.

42. Теория литературы: Поэтика. Л., 1925. 232 с.

То же: 2-е изд., испр. М.; Л., 1927; 3-е изд., испр. 1927. 236 с.; 4-е изд. 1928. 240 с.; 5-е изд., испр. 1930; 6-е изд. 1931. 244 с.

С. (по 5-му изд.) 14—17, 21, 28, 37, 41, 46—47, 61, 63, 79, 100—103, 111—114, 116—117, 119, 131, 136, 138—141, 146—148, 151—152, 157, 182, 187, 195, 202, 205: примеры из произведений Пушкина.

43. Die Puškin-Forschung seit 1914 // Zeitschrift für slovische Philologie. Bd. 2. Doppelheft 1/2. 1925. S. 236—261.

1926

44. Генезис «Песен западных славян». Л., 1926. Кн. 3. С. 35—45.

То же // Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 77—93.

45. Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С. 13—63. (Науч.-исслед. ин-т сравнит. изучения лит. и языков Запада и Востока при Ленингр. гос. ун-те).

1927

46. Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1927. 32 с.

47. Пушкин и итальянская опера // Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып. 31/32. С. 49—60.

1. Сцена из оперы Россини «Сорока-воровка»—прототип сцены «Бориса Годунова» «Корчма на Литовской границе». 2. Стих «Явись, возлюбленная тень» («Заклинание»)—реминисценция музыкальных впечатлений Пушкина от арии из оперы Зингарелли «Ромео и Джульетта».

48. Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово // Пушкин А. С. Письма к Елизавете Михайловне Хитрово, 1827—1832. Л., 1927. С. 205—256.

49. Французская мелодрама начала XIX века. (Из истории вольной трагедии) // Врем. Отд. словесных искусств. Л., 1927. Вып. 2. С. 55—82. (Гос. ин-т истории искусств).

С. 55—56. «Борис Годунов» Пушкина и «Кромвель» В. Гюго.

50. Французская орфография Пушкина в письмах к Е. М. Хитрово // Пушкин А. С. Письма к Елизавете Михайловне Хитрово, 1827—1832. С. 362—371.

51. Французские дела 1830—1831 гг. // Там же. С. 301—361.

Отношение Пушкина к Июльской революции.

РЕЦЕНЗИИ

52. «Пушкин в жизни» Вересаева // Красная газета. Веч. вып. 1927. 20 мая. Подпись: Т. Б.

1928

53. Краткий курс поэтики. М.; Л., 1928. 131 с. (Учеб. пособия для школ 1 и 2 ступени).

То же: 2-е изд. 1929. 132 с.; 3-е изд. 1929; 4-е изд. 1930. 160 с.; 5-е изд. 1931.

С. 36, 39, 47, 48, 50, 51, 55, 63, 75, 78, 83, 86, 92, 99, 106, 107, 112, 132, 133, 138, 146—148; примеры из произведений Пушкина.

54. Писатель и книга: Очерк текстологии. Л., 1928. 230 с.

О Пушкине см.: С. 20, 29, 37—38, 43, 47—49, 53, 56, 60, 62—68, 72, 73, 75, 77—79, 85—88, 92—106, 109—116, 119, 131, 136—137, 139—140, 143, 152—155, 164—167, 171, 178, 180—185, 188, 195, 199, 201—202, 204.

55. Заметки о Пушкине. III. Рефутация Беранжера // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып. 37. С. 119—122.

Текст и ноты песни «Saivenir d'un militaire», ответом на которую является «Рефутация Беранжера».

56. Стих и ритм: Методологические замечания // Врем. Отд. словесных искусств. Л., 1928. Вып. 4. С. 5—25. (Гос. ин-т истории искусств).

То же // Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 37—62.

С. 46—47, 50, 55, 57—60: стих и ритм Пушкина.

1929

57. О стихе: Ст. Л., 1929. 327 с.

См. № 2, 5, 22, 44, 56, 58, 61.

58. Валерий Брюсов как стиховед // Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 319—325.

С. 325: В. Брюсов о стихе Пушкина.

59. Заметки о Пушкине // Врем. Отд. словесных искусств. Л., 1929. Вып. 5. С. 68—71.

Источники пушкинских эпиграмм: «Угрюмых тройка есть певцов...»; «Супругою твоей я так пленился...».

60. Пушкин: Биогр. очерк и библиография // Энцикл. словарь Рус. библиогр. ин-та Гранат. М., 1929. 7-е изд. Т. 34. С. 156—188, 192.

61. Ритм прозы. («Пиковая дама») // Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 254—318.

РЕЦЕНЗИИ

62. Puškin Alex. Car Nikita, pohadka. Pr. 1928. Kamilla Nenmannova. Preložila Gallovà, peti obrázky a vigneton vyzdobil R. Sirotský // Slavische Rundschon. 1929. Nr. 6. S. 476—478.

1930

63. Мелочи о Пушкине // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38/39. С. 76—81.

I. Маленькая ножка: Культ женской ножки у Ретифа де Ла Бретона и влияние его на Пушкина. II. Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель-ученик» (Переделка Пушкиным французского перевода сонета Ф. Джиани «Sopra Liuda»).

64. Неизданные материалы о Пушкине // Звезда. 1930. № 7. С. 216—217, 227—231.

2. Чиновник и поэт. (Комментарий и публикация чернового наброска). 6. Пушкин и вечный мир. (Комментарий и публикация «О вечном мире» Пушкина).

65. Работа Пушкина над стихом // Лит. учеба. 1930. № 4. С. 30—45.

1931

66. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. 6. Путеводитель по Пушкину. 399 с. (Прилож. к журн. «Красная нива»).

Б. В. Томашевским написаны статьи: Александрийский стих; «Анджело»; Бальзак; Бантыш-Каменский; Бенкендорф; Беранже; «Борис Годунов»; Буало. «Вампир»; Генрих IV; Гизо; Гюго; Данте; Дантес; «Домик в Коломне»; «Евгений Онегин»; Жоко; Задека; «Зеленая лампа»; Измайлов А. Е.; «История Пугачевского бунта»; «История села Горюхина»; Июльская революция; «Каменный гость»; Карбонарии; Карл X; Классик; Коло д'Эрбуа; Констан Б.; Корнель; Кребильон; Лагарп; Ламартин; «Литературная газета»; Лицей; Людовик XVIII; Мериме; Милорадович; Мольер; Мюссе А.; Ода; Парни; Пестель; Расин; Рима; Ричардсон; Руссо Ж. Ж.; Сен-Пьер; Сонет; Сталь; Тургенев Н. И.; Федоров Б. М.; Хорей; «Царь Никита»; Шекспир; Шенье; Шиллер; Элегия; Ямб.

1934

67. А. А. Дельвиг // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 41—102. (Б-ка поэта).

С. 44, 51, 61, 64—66, 68, 73—74, 78—79, 81, 87—96, 101—102: Дельвиг и Пушкин.

68. Десятая глава «Евгения Онегина»: История разгадки // Лит. наследство. 1934. Т. 16/18. С. 379—420.

69. Из пушкинских рукописей // Там же. С. 273—318.

Несколько турецких слов в записи Пушкина, записи отдельных строк из народных песен, произведения: «Послание цензору»; «И. И. Пущину»; «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю...»); «Я знаю край: там на брега...»; «Когда порой воспоминанье...»; «Кто знает край, где небо блещет...»; «Из Пиндемонти»; «Вадим».

70. Издания стихотворных текстов Пушкина (Пушкин после Октября) // Там же. С. 1055—1112.

71. Иконография Пушкина до портретов Кипренского и Тропинина // Там же. С. 961—968. Подпись: Б. Борский.

Пересмотр датировок портретов Пушкина работы Г. Гиппиуса, Ж. Виньена, А. Ваньковича и трех неизвестных художников.

72. Материалы по истории первого собрания стихотворений Пушкина (1826). I. Тетрадь Всеволожского. II. Капнистовская тетрадь // Там же. С. 825—868.

73. Пушкин и романы французских романтиков: К рисункам Пушкина // Там же. С. 947—960.

Иллюстрации к книгам А. Руайе и О. Барбье «Les Mauvais garçons» (Т. Жоанно) и Гиро «Césarie» (Г. Моннье)—источники рисунков Пушкина.

74. Пушкинский долг перед декабристами // Изв. ЦИК СССР и ВЦИК, 1934. 6 июня. С. 5.

То же // Сов. комсомолец. Архангельск. 1934. 12 июля. С. 3.

Пушкин и декабристы после 1825 г.

1935

75. Каменный гость // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 547—578.

76. Кишиневские годы // Лит. Ленинград. 1935. 20 сент.

77. Пушкин // Пушкин А. С. Соч. Л., 1935. С. XXV—XII.

То же: 1936; 2-е изд., испр. и доп. 1937; 1938.

То же // А. Пушкин. 1837—1937: Памятка: Ст. и материалы для доклада. Л., 1937. С. 159—249.

78. Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты/Подготовили к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. 926 с.

С. 238—244: публикация планов издания собрания стихотворений 1829 г. Пушкина в транскрипции Б. Томашевского. С. 319—320: транскрипция записи Пушкина «Расходились по поганскому граду».

79. Язык и стиль Пушкина // Пушкин А. С. Соч. Л., 1935. С. 918—923.

То же. 1936. С. 918—923; 2-е изд., испр. и доп. 1937. С. 959—965; 1938. С. 959—961.

1936

80. К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1936. С. 5—49. (Б-ка поэта. Малая серия; № 9).

С. 39, 40, 43—44, 47—49: Пушкин и Батюшков.

81. А. Дельвиг // Дельвиг А. А. Стихотворения. М.; Л., 1936. С. 5—38. (Б-ка поэта. Малая серия; № 18).

С. 6, 7, 11, 17, 19—29, 35—37: Пушкин и Дельвиг.

82. За подлинного Пушкина // Лит. современник. 1936. № 8. С. 171—175.

Задачи создания образа Пушкина на сцене.

83. История тетради Всеволожского // Летописи Гос. лит. музея. М., 1936. Т. 1. С. 30—79.

84. К истории текста эпиграммы «Там, где древний Кочерговский» // Пушкин: Временник Пушкин. комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 215—218. (Совместно с М. С. Альтманом).

85. Краткая справка о драме Пушкина «Борис Годунов» // Пушкин А. С. Борис Годунов. М.; Л., 1936. С. 129—131. То же: 1940. С. 134—136.

86. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин: Временник Пушкин. комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 115—133.

87. Мелочи о Пушкине // Там же. Т. 2. С. 294—296.

1. Виньетка к «Цыганам» (взятая Пушкиным из труда Пуквиля о греческой революции). 2. «Бесовское болото». (Заметка из «Московских ведомостей» 1829 г., использованная Пушкиным в «Истории села Горюхина»).

88. О датировке «Сказки о попе и работнике его Балде» // Там же. С. 320—324. (Совместно с М. К. Азадовским).

89. Поправки Пушкина к тексту «Евгения Онегина» // Там же. С. 8—11.

90. Проза // Смена. 1936. С. 32—33.

91. Пушкин в Михайловском. (1824—1826 гг.). Пушкин. колхозник. 1936. 15 февр. С. 1.

92. Пушкин и южные декабристы // Красная звезда. 1936. 6 июня.

93. «Цыган» и «Медный всадник» А. С. Пушкина // Пушкин А. С. Цыганы. Медный всадник. Л., 1936. С. 4—8.

94. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9 т. Под общ. ред. Ю. Г. Оксмана и М. А. Цявловского. Том V. Евгений Онегин. Роман в стихах/Подгот. текста и коммент. Г. О. Винокура. М.; Л., 1935. 391 с. // Пушкин: Временник Пушкин. комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 318—322.

95. Соколов А. Н. От комической поэмы к социально-психологическому роману. (О композиции «Евгения Онегина») // Тр. Орехово-Зуев. пед. ин-та. Каф. яз. и лит. М., 1936. С. 68—93. Там же. Т. 2. С. 436—437.

1937

96. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Науч. описание. М.; Л., 1937. 395 с. (Совместно с Л. Б. Модзалевским).

97. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Евгений Онегин. Л., 1937. С. 255—298.

98. «Евгений Онегин» Пушкина // «Евгений Онегин»: Опера П. И. Чайковского. Л.; М., 1937. С. 5—21.

99. За подлинного Пушкина. (Ответ Е. Тарле) // Лит. критик. 1937. Кн. 4. С. 145—156.

По поводу современных принципов издания сочинений Пушкина.

100. Из черновиков «Онегина»: Новые материалы // Веч. Москва. 1937. 23 января. С. 3.

101. Исследователи великого наследия // Сов. студенчество. 1937. № 1. С. 70—72.

Пушкиноведение до и после Октябрьской революции.

102. Краткая справка о драмах Пушкина // Пушкин А. С. Драматические произведения. М.; Л., 1937. С. 184—188.

103. О повести Пушкина «Кирджали» // Костер. 1937. № 2. С. 69—70.

104. Поэмы // Пушкин А. С. Поэмы. Л., 1937. С. 389—421.

105. Пушкин А. С. Соч. В 3 т./Ред. текста и объясн. С. Бонди, А. Слонимского, Б. Томашевского. М.; Л., 1937.

Редакция текста, примечания и объяснения к произведениям: «Полтава»; «Медный всадник»; «Родословная моего героя» (т. 2); «Арап Петра Великого»; «Повести Белкина»; «История села Горюхина»; «Рославлев»; «Дубровский»; «Пиковая дама»; «Кирджали»; «Капитанская дочка»; «Египетские ночи» (т. 3).

106. Пушкин и Лафонтен // Пушкин: Временник Пушкин, комиссии. М.; Л., 1937. Т. 3. С. 215—254.

107. Пушкин и французская литература // Лит. наследство. М., 1937. Т. 31—32. С. 1—76.

108. Пушкин на украинском языке // Кн. новости. 1937. № 1. С. 52. Подпись: Б. Т.

109. Пушкинская книга и художник // Лит. современник. 1937. № 1. С. 218—222.

Иллюстрирование произведений Пушкина.

1938

РЕЦЕНЗИИ

110. Жизнь Пушкина // Лит. обозрение. 1938. № 23. С. 46—51.

На кн.: Чулков Г. Жизнь Пушкина. М., 1938.

1939

111. Заметки о Пушкине // Пушкин: Временник Пушкин. комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4/5. С. 482—485.

1. Один из источников «Полтавы» (Пушкин и Геерен); 2. Пушкин и Гиббон.

112. Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки» // Там же. С. 5—13.

113. Рукописи А. С. Пушкина: Фототип. изд. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374. Публ. б-ки СССР им. В. И. Ленина. Комментарий. М., 1939, 71 с.

С. 29, 57—58: комментарий Б. В. Томашевского к стихотворению «Французских рифмачей...» и к списку произведений.

1940

114. Пушкин и народность // Лит. критик. 1940. Кн. 5/6. С. 56—81.

115. Пушкин и французская революционная ода (Экушар Лебрен) // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1940. № 2. С. 25—55.

РЕЦЕНЗИИ

116. Леонид Гроссман. Пушкин. М., 1939 // Звезда. 1940. № 7. С. 207—209.

117. Рукописи А. С. Пушкина: Фототип. изд. Альбом 1833—1835 годов. М., 1939 // Там же. № 8/9. С. 320—322.

118. Ученые записки ЛГУ 1939. № 33. Серия филол. наук. Вып. 2. 308 с. // Лит. критик, 1940. № 5/6. С. 277—282.

С. 281—282; о статье Г. Макогоненко «Пушкин и Радищев».

119. Цейтлин Александр. Мастерство Пушкина. М., 1938 // Звезда. 1940. № 8/9. С. 325—327.

1941

120. Пушкин и родина. М.; Л., 1941. 36 с. (Оборонная сер. АН СССР. Ин-т рус. лит.) (Пушкин. Дом). (Совместно с А. И. Грушкиным).

121. Поэтическое наследие Пушкина: Лирика и поэмы // Пушкин— родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 263—334.

122. Пушкин и народность // Там же. С. 67—100.

123. Якубович Д. П. // Пушкин: Временник Пушкин. комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 5—14.

Некролог.

РЕЦЕНЗИИ

124. Загорский М. Пушкин и театр. 1940 // Звезда. 1941. № 1. С. 181—183.

1946

125. Пушкин и южные славяне // Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. 1946. № 11/12. С. 44—46.

126. Пушкин и южные славяне // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. 1946. Вып. 1. Т. 7. С. 41—50.

1947

127. «Вольность» Пушкина // Лит. в школе. 1947. № 1. С. 9—21.

1948

128. К. Н. Батюшков // Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1948. С. V—X.

С. IV—X: Пушкин и Батюшков.

1949

129. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург: Сб. материалов/Ред. Б. В. Томашевского. Л., 1949. С. 41—198.

130. «Таврида» Пушкина // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1949. № 122. Серия филол. наук. Вып. 16. С. 97—124.

Реконструкция поэтического замысла «Тавриды» по рукописям.

1951

131. (Лицейское четверостишие). Публикация и комментации // Лит. архив. М.; Л., 1951. Кн. 3. С. 11—12.

Четверостишие из не дошедшей до нас повести Пушкина «Фатам или разум человеческий».

132. Язык и литература // Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М., 1951. С. 174—194.

С. 184—185: роль Пушкина в истории русского литературного языка.

133. Язык и литература // Октябрь. 1951. № 7. С. 166—176.

Доклад на научной сессии Института мировой литературы им. А. М. Горького и Института русской литературы (Пушкинский Дом) Акад. наук СССР.

С. 171—172: роль Пушкина в истории русского литературного языка.

1952

134. Язык и стиль: Стенограмма публ. лекции. Л., 1952. 32 с. (Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. Ленингр. отд-ние).

С. 5, 13—24: язык и стиль Пушкина.

1953

135. Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина // Пушкин. Исслед. и материалы: Тр. Третьей Всесоюз. пушкин. конф. М., Л., 1953. С. 171—212.

Обозрение неоконченных произведений и неосуществленных замыслов Пушкина: Вадим, комедия об игроке, поэма о разбойниках, планы поэм о гетеристах, об Актеоне, о Бове, о Мстиславе.

1954

136. Вопросы языка в парижской лекции Кюхельбекера // Лит. наследство. 1954. Т. 59. С. 355—364.

С. 364: отношение Пушкина к критическим статьям В. Кюхельбекера.

137. Историзм Пушкина // Учен. зап. Лен. гос. ун-та. 1954. № 173. (Сер. филол. наук). Л., 1954. Вып. 20. С. 41—85.

1955

138. Неизвестное стихотворение А. Бестужева // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1955. № 100. (Сер. филол. наук). Вып. 25. С. 205—207.

С. 206—207: полемика с С. И. Пономаревым по поводу принадлежности стихотворения «К сочинителю поэмы „Руслан и Людмила"» А. Бестужеву.

139. Пушкин // Пушкин А. С. Стихотворения: В 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 5—68. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

140. Текст стихотворения Пушкина «Клеопатра» // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1955. № 200. Сер. филол. наук. Вып. 25. С. 216—227. То же // Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 248—266.

1956

141. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. (1813—1824). 743 с.

Содержание: I. Лицей; II. Петербург; III Юг; Приложение.

142. Автографы Пушкина // Нева. 1956. № 9. С. 202.

Автографы Пушкина, приобретенные Пушкинским Домом.

143. Вопросы языка в творчестве Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 126—184.

144. Основные этапы пушкиноведения // Общее собрание Отделения литературы и языка 4—5 июня 1956 г., посвященное 50-летию Пушкинского Дома: Реф. док. Л., 1956. С. 9—12.

145. Пушкиноведение // 50 лет Пушкинского Дома. М.; Л., 1956. С. 55—78.

146. Сказка об Орле: Из бумаг Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 236—238.

Комментарии и публикация сделанной для Пушкина записи сказки об орле и птицах.

147. Эпиграммы Пушкина на Карамзина // Там же. С. 208—215.

Эпиграммы: «В его «Истории» изящность, простота», «Послушайте, я вам скажу про старину» (Установление авторства Пушкина и датировка).

1958

148. Стих и язык. М., 1958. (IV Междунар. съезд славистов. Доклады). С. 7, 15, 19, 31, 33—34, 37—38, 41.

149. Строфика Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 49—184.

1959

150. Писатель и книга: Очерк текстологии/Вступ. ст. Б. М. Эйхенбаума. Подгот. изд. и примеч. И. Н. Медведевой. 2-е изд. М., 1959. 279 с.

История текста и издания произведений Пушкина, текстологические примеры из творчества Пушкина.

151. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л., 1959. 535 с.

О Пушкине см. по указателю.

152. Стих и язык: Филол. очерки. Л., 1959. 466 с.

Статьи: Строфика Пушкина (№ 150); Вопросы языка в творчестве Пушкина (№ 144).

1960

153. Пушкин и Петербург // Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 37—45.

154. Пушкин и Франция. Л., 1960. 498 с.

1961

155. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2: Материалы к монографии (1824—1837). 575 с.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

* В указатель имен и указатель произведений А. С. Пушкина не включены «Каталог строфических форм Пушкина» и «Список трудов Б. В. Томашевского по пушкиноведению».

Указатель произведений А. С. Пушкина

СОДЕРЖАНИЕ

Борис Викторович Томашевский

РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ

Редактор
О. Б. Федорова

Художественный редактор
Н. Д. Карандашов

Технический редактор
В. Л. Юняев

Корректор
В. А. Коротаева

ИБ № 1864

Сдано в набор 07.07.89. Подписано в печать 27.06.90. Формат 84×108/32. Бумага тип. № 2. Гарнитура Баскервиль. Печать высокая. Усл. печ. л. 35,28. Усл. кр.-отт. 35,28. Уч.-изд. л. 38,70. Тираж 30.000 экз. Изд. № 4794. Зак. № 575. Цена 5 р. 80 к.

Издательство «Книга» 125047, Москва, ул. Горького, 50.

Набор изготовлен в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по печати. 113054, Москва, Валовая, 28.

Отпечатано в Ярославском полиграфкомбинате при Госкомпечати СССР, 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

Томашевский Б. В.

Т 56 Пушкин: Работы разных лет.— М.: Книга, 1990.— 672 с.

ISBN 5-212-00227-3

Сборник произведений крупнейшего советского пушкиниста. Включает основополагающий труд Б. В. Томашевского «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» и статьи разных лет.

Т $\frac{4603020101\text{-}054}{002(01)\text{-}90}$ 22-90

ББК 83.3Р1-8 Пушкин